UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Programa de Literatura Brasileira

MIRIAM BEVILACQUA AGUIAR

Tempo e Artista

Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade

VERSÃO CORRIGIDA

V. 1

**São Paulo
2014**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Programa de Literatura Brasileira

MIRIAM BEVILACQUA AGUIAR

Tempo e Artista

Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade

VERSÃO CORRIGIDA

V. 1

Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de doutor em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Antonio Dimas

São Paulo
2014

Nome: AGUIAR, Miriam Bevilacqua

Título: **Tempo e Artista. Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade**

Tese apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de doutor em Letras.

Apresentada em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu sempre mestre e orientador Antonio Dimas, pelos valiosos ensinamentos e pelas ótimas conversas.

Aos meus irmãos e amigos, influências no meu viver, e que determinaram o meu caminho para chegar até este doutorado.

A todos os educadores, colegas de trajetória profissional, com quem eu dividi incertezas e conquistas.

Aos meus alunos e ex-alunos, que me ensinaram o prazer de ensinar e aprender, sempre em via de mão-dupla.

À minha amiga Marcia, que acompanhou interessada todos os passos deste doutorado.

À minha família, que me ouviu, pacientemente, ao longo desses anos, não apenas falar sobre a obra de Chico Buarque, mas também cantar Chico Buarque.

TEMPO E ARTISTA

Imagino o artista num anfiteatro
Onde o tempo é a grande estrela
Vejo o tempo obrar a sua arte
Tendo o mesmo artista como tela

Modelando o artista ao seu feitio
O tempo, com seu lápis impreciso
Põe-lhe rugas ao redor da boca
Como contrapesos de um sorriso

Já vestindo a pele do artista
O tempo arrebatá-lhe a garganta
O velho cantor subindo ao palco
Apenas abre a voz, e o tempo canta

Dança o tempo sem cessar, montando
O dorso do exausto bailarino
Trêmulo, o ator recita um drama
Que ainda está por ser escrito

No anfiteatro, sob o céu de estrelas
Um concerto eu imagino
Onde, num relance, o tempo alcance a
glória
E o artista, o infinito.

Chico Buarque de Hollanda

RESUMO

AGUIAR, Miriam Bevilacqua. *Tempo e Artista. Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade*. 2014. 240 f. Tese (doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

A tese *Tempo e Artista. Chico Buarque, avaliador de nossa cotidianidade* analisa, dentre as canções que fazem parte da obra musical do compositor Francisco Buarque de Hollanda, aquelas que abordam o cotidiano. O objetivo desta tese é demonstrar como essas canções, mais do que retratarem o cotidiano, também avaliam o dia a dia da sociedade brasileira criando ou destacando ideias e conceitos que são aceitos por uma grande parcela da população nacional entre as décadas de 60 até os anos 2000.

Esta pesquisa também busca evidenciar como as letras das músicas compostas pelo artista se assemelham a crônicas, tanto pela estrutura do texto, como em virtude da escolha das temáticas e do compromisso com a realidade em que as mesmas surgem.

O percurso deste trabalho iniciou-se com a contextualização da vida e obra do compositor, seguida por uma extensa investigação e captura nos principais veículos de comunicação da época, o que permitiu constatar como a credibilidade do artista foi sendo construída e fortalecida, a ponto do compositor ser considerado praticamente uma unanimidade, tanto entre as camadas mais instruídas da população como também pelos segmentos mais populares, que admiravam o samba buarqueano. Desta forma, autor de uma obra diferenciada, Chico Buarque obteve o endosso para ser o avaliador de nossa cotidianidade.

A análise de um total de 24 canções representativas das cinco décadas possibilitou destacar como a poética buarqueana foi delineada e quais os temas que o compositor pinçava ao cotidiano. Finalmente, este estudo espera ter conseguido comprovar como a obra musical de Chico Buarque mostrou, avaliou e interferiu no cotidiano brasileiro.

Palavras-chave: Chico Buarque de Hollanda. cotidiano. música. crônica. cancioneiro. mito.

ABSTRACT

AGUIAR, Miriam Bevilacqua. *Time and Artist. Chico Buarque, evaluator of our everydayness* 2014. 240 f. Tese (doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014

The thesis *Time and Artist: Chico Buarque, evaluator of our everydayness* analyzes, among the songs that figure in the musical work of the composer Francisco Buarque de Hollanda, those that approach the everyday life. The objective of this thesis is to show how these songs, more than portraying the everyday life, also evaluate the day-by-day of the Brazilian society by either creating or highlighting ideas and concepts accepted by a large part of the national population from the 1960s to the 2000s.

This research also intends to provide evidence of how the artist's lyrics resemble chronicles, both for text structure as well as for the selection of themes and engagement with the reality in which these songs arise.

The process of this work started with the contextualization of the composer's life and work, followed by an extensive investigation and capture in the main communication vehicles at the time. Such process allowed verifying how the artist's credibility was built and strengthened up to a level of the author being considered an unanimity, both in the most educated segments of the population as well as among the most popular ones that admired the samba of Chico Buarque. In this sense, as the creator of a unique work, Chico Buarque was empowered to be the evaluator of our everydayness.

The analysis of a total of 24 songs representing five decades made possible to emphasize how the poetics of Chico Buarque was designed and which themes he selected from ordinary life. Finally, this study expects to have confirmed how the musical work of Chico Buarque revealed, evaluated and interfered in the Brazilian everyday reality.

Keywords: Chico Buarque de Hollanda, everydayness, music, chronicle, songbook, myth.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	09
2. <i>BYE BYE BRASIL</i> - O tempo e o espaço do artista.....	19
2.1 O Verbâmidas – O nascimento do cronista.....	23
2.2 Do Verbâmidas à consagração nacional.....	32
2.3 O chão cultural que preparou Chico Buarque.....	37
2.4 E o cenário muda.....	47
2.5 A canção em tempos de democracia.....	60
3. <i>QUEM TE VIU, QUEM TE VÊ</i> - A formação do mito	68
3.1 A construção de uma nova imagem.....	84
3.2 Chico faz samba e o samba faz Chico.....	97
4. <i>CARA A CARA</i> - De canção a canção	108
4.1 Década de 60 - As primeiras canções.....	113
4.2 Década de 70 - O artista e a ditadura.....	137
4.3 Década de 80 - O artista e a redemocratização.....	168
4.4 Década de 90 - O artista e o tempo.....	183
4.5 Os anos 2000 - O fortalecimento da literatura.....	192
4.6 É tão simples - Um olhar para o conjunto.....	197
5. <i>AGORA FALANDO SÉRIO</i> – Chico Buarque, avaliador do cotidiano.....	205
5.1 A crônica musical.....	216
6. <i>TROCANDO EM MIÚDOS</i> – Considerações Finais.....	225
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	233
ANEXOS.....	239
Anexo A - Diário de Notícias.....	242
Anexo B - O Verbâmidas.....	243
Anexo C - Revista Realidade.....	278
Anexo D - Revista Manchete.....	294
Anexo E - Revista Intervalo.....	305
Anexo F - Revista SP na TV.....	350
Anexo G - Revista Veja.....	352
Anexo H - O Estado de São Paulo.....	399
Anexo I - Nova História da MPB.....	416
Anexo J - Logomarca da RCA	418
Anexo L - Discografia.....	419

1. INTRODUÇÃO

A Banda é algo que todo mundo entende e que emociona todo mundo. É simples, tem graça e tem lirismo, é tão nova e tão antiga, é uma boa crônica cheia de poesia.

Rubem Braga

A epígrafe acima de autoria de um dos maiores cronistas brasileiros, Rubem Braga, escrita em sua seção de crônicas no jornal *Diário de Notícias*¹, em 1966, deu origem a este estudo. A pergunta que imediatamente nos instigou e teria instigado qualquer leitor da referida “crônica-elogio” é se concordamos ou não com a opinião de Rubem Braga e se aceitamos que uma canção possa ser crônica. O provável aceite de *A Banda*, música vencedora do II Festival da Música Popular Brasileira, em outubro de 1966, como crônica, provocou a necessidade de uma análise mais cuidadosa que apontasse que características essa canção teria para ser considerada desta forma.

A partir da formulação dessa primeira hipótese, tornou-se mister verificar se na obra do compositor Francisco Buarque de Hollanda, autor de *A Banda*, outras letras de músicas também possuiriam as mesmas características, se essa seria uma constante em sua obra e se o compositor poderia ser considerado um cronista. Da mesma forma que acreditamos que a feitura de um único livro não eleva seu autor à condição de escritor, a constatação de que a letra de uma única canção, mesmo que considerada como crônica, também não poderia ser a chancela para se denominar Chico Buarque um cronista. Olhar então para o extenso cancioneiro buarqueano amplamente conhecido e admirado pelo viés da crônica, acreditamos que poderia ampliar os estudos e contribuir para que essa obra de reconhecido valor fosse melhor compreendida.

É claro que esta pesquisa se depara, desde seu início, com a dificuldade em afirmar que também pode ser crônica um texto que nasceu para ser letra de música, que está fora do jornal, local que é o berço natural, o suporte material da crônica. Entretanto, apenas para citar alguns exemplos, é obviamente crônica o que o jornalista e

¹ Vide anexo A - BRAGA, Rubem. *Música e Pintura* - Diário de Notícias 13/10/1966

escritor Lourenço Diaféria fez durante anos no rádio, ou o que o jornalista e cineasta Arnaldo Jabor faz na televisão, demonstrando que a oralidade não impede a construção da crônica, e que, mesmo estando normalmente ligada a um telejornal ou radiojornal, esta também não é uma condição imprescindível, já que no rádio é muito comum a crônica solta durante a programação, o que também, apesar de não ser usual, poderia acontecer na televisão.

Acreditamos ainda, como Maingueneau, que *“As obras aparecem em algum lugar, mas deve-se levar em consideração sua pretensão constitutiva de não se encerrar em nenhum território.”* (MAINGUENEAU, 1995 p.63)

Estaremos assim, neste trabalho, revendo e ampliando o conceito de crônica e trazendo para este estudo a possibilidade da crônica musical, suas características e alcance na área cultural, principalmente para uma sociedade que é reconhecida mundialmente pela qualidade indiscutível de sua extensa produção musical.

Segundo o crítico Afrânio Coutinho, a marca registrada dos textos de Rubem Braga sempre foi a *"crônica poética, na qual alia um estilo próprio a um intenso lirismo, provocado pelos acontecimentos cotidianos, pelas paisagens, pelos estados de alma, pelas pessoas, pela natureza."* (COUTINHO, 1971 p. 75) Desta forma, não era difícil para o experiente cronista enxergar na música e nos versos do jovem Chico Buarque, a raiz da crônica. Muitas crônicas do próprio Rubem Braga também poderiam ser transformadas em canções. Da mesma maneira, o *intenso lirismo* a que se refere Coutinho, como veremos na análise das canções buarqueanas, também é uma característica conhecida e indiscutível do compositor.

Já afirmamos em dissertação de mestrado (AGUIAR, 2004 p.44), que a crônica é um gênero híbrido por natureza e que o cronista tem a habilidade de transitar por terrenos e assuntos diversos, o que o torna singular. Em relação a esta constatação, Chico Buarque de Hollanda se encaixa perfeitamente no perfil de cronista como pretendemos demonstrar ao longo desta pesquisa. Compositor, cantor, dramaturgo, colunista e escritor, o ídolo de tantas gerações exerceu diversos ofícios, mas todos ligados à palavra, a qual sempre teve papel de suma importância entre as preocupações do artista:

A linguagem, instrumento do pensamento organizado, tem que ser enriquecida, desdobrada, aprofundada, alçada ao nível que lhe permita captar e revelar a complexidade de nossa situação atual. A palavra,

portanto, tem que ser trazida de volta , tem que voltar a ser nossa aliada. (BUARQUE & PONTES, 1975 p. 19)

O termo crônica, derivado do latim *Chronica* e do grego *Khrónos* (tempo), já demonstra que a crônica tem o conceito de tempo como seu elemento principal. Constitui-se no relato, seja ele poético, irônico, sério ou bem-humorado de um ou mais acontecimentos em um determinado período de tempo, acontecimentos estes que podem ser ou não reais, mas que formam a base, a matéria-prima para que o autor da crônica expresse sua opinião a respeito de uma situação, essa sim sempre real, do seu tempo presente. É nesse sentido que nos aproximaremos das canções buarqueanas.

Para comprovar a nossa hipótese de que aquele que é considerado pela maioria da crítica e do público, o maior músico da atualidade também escreveu crônicas com suas músicas, pretendemos analisar as letras de suas canções que falam do cotidiano e demonstrar de que forma elas se assemelham a crônicas. Entretanto, apesar de ser possível perceber a raiz das crônicas nas letras buarqueanas, não é plausível imaginar que suas canções produzam exatamente o mesmo efeito que uma crônica escrita. Não é possível ignorar como a melodia reforça, amplia, ressignifica uma ideia escrita, na análise do texto das canções que pretendemos empreender. O próprio Chico tem afirmado em diversas entrevistas que letra e música nascem juntas em seu processo criativo.

Se a composição é só sua, em geral melodia e letra nascem juntas, a primeira um pouco adiante da segunda. 'A letra vai atrás da música', precisa Chico. 'As palavras ainda não estão lá, mas já estão prometendo aparecer'. Às vezes as canções vêm em 'enxurradas', como ele diz. 'Quando começa, desembesta'. (WERNECK, 2006 p.106)

Portanto, não podemos desconsiderar o papel da melodia que acompanha a letra e que faz da crônica musical um gênero praticamente autônomo que ainda precisa ser devidamente estudado. Assim, ainda que sem aprofundar a questão da melodia em nossas análises, pois o nosso foco são as letras das canções, ela não foi ignorada.

Mesmo a afirmação que a letra de uma música possa ser crônica a partir do conceito hermético que o estudo da literatura determina ainda seja uma hipótese a ser verificada, não há como negar que dezenas de músicas de Chico Buarque de Hollanda se referem ao cotidiano. O músico se apropria de situações do dia a dia, comum a

milhões de brasileiros, e as transforma em poesia fazendo com que uma população inteira, em mais de uma geração, cante e recante o seu próprio cotidiano, e até apreenda em algum momento, o que lhe passa despercebido diariamente, de tanto repetir prazerosamente os versos conhecidos.

A jornalista Regina Zappa, autora do livro *Chico Buarque Cidade Submersa*, lembra como o cotidiano está presente no cancionário buarqueano:

O espaço urbano é fonte de inspiração permanente para Chico. No seu repertório há muitas músicas que descrevem o cotidiano de trabalhadores, funcionários públicos, bailarinas, malandros, donas de casa, mulheres e homens simples, crianças que habitam as ruas em músicas como 'Construção', 'As vitrines', 'Folhetim', 'Cotidiano', 'Com açúcar com afeto', 'Suburbano coração'. Em canções como 'O meu guri', 'Ode aos ratos' e 'Pivete', Chico mostra outro tipo de inspiração carioca. As ruas do Rio, com seus meninos pobres, tentando batalhar algum trocado, aparecem com frequência. (ZAPPA, 2006 p.22)

Justamente esse mesmo cotidiano, principalmente das grandes cidades, é a matéria-prima de tantos outros cronistas. Nesse sentido, é preciso que conceituemos como o termo cotidiano, o fazer de todos os dias, a partir dos ensinamentos de Luckács e Agnes Heller, será utilizado ao longo dessa tese.

Para Agnes Heller(1985 p.40), o homem já nasce inserido na vida cotidiana, sendo esta a vida do homem inteiro, ou seja, o homem participa da cotidianidade com todos os aspectos do individual e de sua personalidade, colocando em funcionamento todos os seus sentidos, capacidades intelectuais, habilidades, paixões, sentimentos, ideias, etc. A vida cotidiana é a vida de qualquer homem, pois todos a vivem, sem nenhuma exceção. Ninguém consegue desligar-se inteiramente dela e nem vivê-la na infinitude, ou seja, nada existe fora do que chamamos comumente de cotidiano.

A vida cotidiana é, em grande parte, heterogênea, para dar conta de todas as partes orgânicas da vida como a organização do trabalho e da vida privada, os lazeres e os descansos, as atividades sociais sistematizadas, etc., mas é também igualmente hierárquica porque estabelece de todas as partes orgânicas da vida aquelas que têm mais valor para uma determinada sociedade em uma determinada época.

A heterogeneidade dos vários fazeres do nosso dia a dia é imprescindível para conseguir uma previsão normal da produção e da reprodução da cotidianidade. Da

mesma forma, o funcionamento rotineiro da hierarquia espontânea é igualmente necessário para que todas as esferas heterogêneas se mantenham em movimento simultâneo. Como já foi dito, a cada época e lugar, a hierarquia do cotidiano se estabelece de forma diferente, seja como nos tempos primitivos em torno do trabalho que ocupava posição dominante e tomava a maior parte do tempo, ou em algumas sociedades livres em torno da contemplação e da busca pelo prazer.

A repetição diária, a previsibilidade em grande medida, os papéis ocupados pelos indivíduos, previamente compreendidos e assimilados, formam a base segura, os alicerces em que uma sociedade se estrutura. A vida cotidiana é a verdadeira essência da substância social. As atitudes individuais não são mais do que uma parte da práxis, da ação total da humanidade. Há, entretanto, decisões particulares que se elevam acima da cotidianidade, principalmente quando existe fortalecida a importância do compromisso pessoal em função do coletivo. Ainda para Agnes Heller: *as formas de elevação acima da vida cotidiana que produzem objetivações duradouras são a arte e a ciência [...] toda obra significativa volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros.* (HELLER, 1985 p.42)

Apesar de o artista ter sua vida cotidiana como qualquer indivíduo, nos momentos profícuos de sua produção consegue se elevar ao que Luckács denominou de humano-genérico, deixando de lado suas individualidades e tornando-se representante do gênero humano. Sua atividade artística passa a ser comprometida com os anseios da sociedade, mesmo que muitas vezes até, de forma involuntária.

Eu me comprometi porque nós vivíamos numa ditadura. Nessa época o artista, quisesse ou não quisesse, estava comprometido, até pela omissão. Aí sim, você querendo ou não querendo corria o risco de ver sua música usada num comercial de um governo militar. Aí você consentia ou não consentia. Não consentindo, passava a ser um opositor do regime. Participando de uma passeata de cem mil, era um opositor do regime. Por um mínimo que você fizesse, tomava posição política. A partir daí, o seu trabalho vivia debaixo do tacão da censura. Você não pode exercer sua profissão porque um governo não permite que você a exerça. Fora toda a indignação de ter amigos presos, amigos exilados, gente que morre, que você conhece... E o artista, num quadro desses onde a imprensa é censurada, os sindicatos estão proibidos, também a organização estudantil, os partidos políticos... Numa hora dessas o artista acaba assumindo um papel acima até do que seria desejável.²

² BUARQUE, Chico. Revista Bundas Ed. 52 19/06/2000 disponível no endereço <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/bundas.htm> Acesso em: 4/12/ 2012.

É público e notório que Chico Buarque compôs várias canções que contestavam a ditadura brasileira, mas esta pesquisa tem como objetivo ir além do óbvio, analisando o conjunto de sua obra antes e depois da ditadura para tentar conseguir estabelecer se a preocupação com o cotidiano foi uma constante de sua produção. Procuraremos analisar se o compositor fez arte comprometida com o seu tempo e com as necessidades da sociedade que então o cercava, mesmo fora do período ditatorial, e se isso teve como consequência elevar sua produção acima desse mesmo cotidiano.

Modernamente, já se tem comprovado a força e o alcance que uma canção pode ter: *“A canção não apenas acompanha nossas vidas, como uma trilha sonora, como já se tem admitido no senso comum, mas a exprime e procura nelas intervir.”* (COSTA, 2007 p.27). Por esse prisma, buscaremos comprovar se o compositor Francisco Buarque de Hollanda foi um avaliador do seu tempo e se sua obra musical foi ou ainda é capaz de intervir no cotidiano das pessoas.

Das centenas de letras de músicas que o artista já escreveu, surpreendentemente e muito diferente de grande parte dos compositores, a maioria não se refere ao amor, tema comum no cancioneiro popular, principalmente o amor não correspondido, a paixão que explode no peito e não enxerga salvação. A grande maioria das canções de Chico está mais preocupada em retratar o cotidiano. Entretanto, é preciso verificar se o retrato que aparece em suas músicas, das pessoas, da sociedade brasileira, do tempo e do contexto em que o artista e todos nós vivemos, é realmente fiel, e se é possível confiar nesse retrato para entender a história de um tempo e de uma sociedade.

Além das duas hipóteses levantadas acima, cabe ainda mais uma nesta pesquisa, que é verificar se é possível o banal do cotidiano, a crônica do dia a dia se transformar em poesia. E se a resposta for afirmativa, torna-se imprescindível compreender de que forma o artista consegue transformar a banalidade em arte, como é construída a poética buarqueana.

Desta forma, norteando nossas pesquisas, são essas três questões a serem respondidas que compõem o objetivo deste trabalho:

- As músicas de Chico Buarque de Hollanda podem ser consideradas crônicas?
- É possível considerar o artista, através de suas canções, um avaliador respeitado e sincero do cotidiano? E se pode, de que maneira suas músicas são elementos para o

estudo da história de um povo e, por sua vez, como via de mão-dupla, também ajudaram a construir essa mesma história?

- A canção buarqueana transforma o banal em arte que ajuda a transpor as barreiras da apreensão do cotidiano? De que forma é edificada sua poética?

As questões estão interligadas e as respostas são subsídios importantes que se entrelaçam, tanto para que uma possa ser fundamento da outra, como também para compreendermos melhor, talvez o maior ícone do século XX no Brasil.

Para verificar as três hipóteses deste trabalho, nossa proposta metodológica foi, primeiramente, levantar a fortuna crítica a respeito do artista, quando já nos deparamos com um volume muito acima do esperado para um criador contemporâneo, volume o qual não para de crescer. São inúmeros livros, artigos, dissertações de mestrado, teses de doutorado que buscam dar conta das várias faces da obra buarqueana, fato inteiramente compreensível já que se trata de uma obra complexa e da qual ainda não temos o distanciamento necessário, em virtude de sua contemporaneidade e da memória afetiva que a mesma nos desperta por ter acompanhado muitas etapas de vida de praticamente qualquer pesquisador brasileiro da atualidade.

Mesmo sem a pretensão de esgotarmos qualquer uma das muitas facetas de sua obra, iniciamos nossa pesquisa julgando ser necessário nos aproximarmos, coletando o maior número possível de informações da vida pessoal, da carreira e da produção de Francisco Buarque de Hollanda, de forma a obtermos um retrato tanto do compositor como de sua obra, de forma integrada.

Em um momento posterior, também entendemos ser imprescindível situar todas essas informações sobre o artista e sua obra no contexto no qual ambos se desenvolveram, traçando as relações entre tempo, espaço e obra, e analisar como esse mesmo contexto foi dando o tom para a obra buarqueana.

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar os elementos capazes de conduzir a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. (CÂNDIDO, 1976 p. 07)

Em nossa pesquisa, sempre com base no referencial teórico do professor Antonio Cândido e na perspectiva de que toda crítica deva ser integral, temos o

entendimento que a realidade histórica e social não poderia ficar ausente dessa discussão, em virtude, obviamente, da relevância que a mesma tem para qualquer tese, e porque essa mesma realidade é elemento constitutivo da crônica, essencial para a elucidação de nossas hipóteses. Esses primeiros estudos formam o capítulo que nomeamos por *Bye Bye Brasil*, título de uma música famosa de Chico.

O segundo passo desta tese investiga como se deu a recepção pelo público, pela imprensa, enfim, pela sociedade brasileira, da obra de Chico Buarque, principalmente nos primeiros dez anos quando se constrói a imagem do artista, do mito que chega até os nossos dias. Nesse sentido, coletamos um grande número de reportagens e entrevistas em diversos veículos de comunicação que consolidam a nossa pesquisa e que dão corpo ao capítulo denominado *Quem te viu, quem te vê*. Além disso, trazemos também para análise nesse capítulo, como a opção pelo gênero samba, feita pelo artista no início de sua carreira e reafirmada ao longo de sua trajetória, colaborou para a solidificação da imagem e aceitação do compositor junto a todas as camadas da população.

Nossa preocupação com a imagem que foi construída pela mídia se deve ao fato de que um avaliador só é respeitado enquanto tal, se tiver credibilidade junto ao seu público. Da mesma forma, depende da recepção que a obra e o artista creditam, a possibilidade de influenciar ou de modificar o cotidiano.

O detalhado resgate na mídia, ao mesmo tempo em que permite compor um retrato bastante preciso de como o artista era enxergado e percebido naquela época, também é enriquecedor enquanto elemento que reconstitui o passado recente do Brasil, o que, cremos, permitirá que nossa pesquisa contribua para outros estudos, tanto no campo da cultura popular como da história brasileira. Na análise do material que foi compilado a respeito do compositor e sua obra, nos valem os conceitos de mito moderno exposto pelo pesquisador Michel Maffezoli em *Iconologies, nos idolatries post modernes* e da conceituação teórica de Edgard Morin em seu livro *Cultura de Massas no Século XX*, no qual discute o surgimento do culto aos mitos formados a partir da disseminação da mídia, e que se constituem verdadeiros "deuses" do Olimpo moderno.

Essas entrevistas e matérias estão em forma de anexo, mas devido à extensa quantidade, formam um volume em separado, composto também por todas as crônicas que Chico Buarque escreveu para o jornal *O Verbâmidas* quando ainda era estudante no Colégio Santa Cruz de São Paulo.

Em seguida, no capítulo denominado *Cara a Cara*, avaliamos a opção pelo cotidiano no cancioneiro buarqueano, analisando vinte e quatro de suas canções, e que compõem o corpus desta tese. A escolha dessas canções, dentre as muitas possibilidades que a produção do compositor nos oferece com o tema do cotidiano, obedeceu, para não deixar de sermos fiéis ao nosso objetivo, o critério de tempo, inerente ao conceito de crônica. Assim, de uma forma bastante simples, distribuímos nossa análise por décadas e optamos por fazer primeiramente uma análise de cada canção individualmente para ao final agrupá-las, identificando o fio condutor que lhes dá unidade. Nesse momento, tentamos mostrar como se dá a construção da poética das músicas que cantam o cotidiano, de que forma o artista transforma esse cotidiano em poesia, identificando os temas recorrentes e os recursos linguísticos utilizados.

Por fim, o capítulo intitulado *Agora falando sério* traz uma discussão sobre o cotidiano cantado por Francisco Buarque de Hollanda, à luz dos conceitos, já mencionados, formulados por Lukács e ampliados por Agnes Heller. Nosso objetivo é analisar se mesmo com lirismo e poesia, a letra de uma canção buarqueana pode ser uma imagem fidedigna da realidade, e nela intervir, elevando seu criador ao status de avaliador de seu tempo. Também estamos nesse capítulo, discutindo os pontos de identidade entre o texto da canção e o texto da crônica, verificando se as canções buarqueanas podem ser classificadas como crônicas.

Assim como o texto literário e a música se estabeleceram através dos tempos autonomamente com seus estatutos próprios dentro do complexo conjunto do conhecimento artístico, a canção popular, gênero híbrido de letra poética e música, torna-se, no Brasil de nossos dias, objeto autônomo de estudo, o que se revela nas reflexões de críticos como José Ramos Tinhorão, José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, entre outros. Os trabalhos desses estudiosos atestam a complexidade da canção popular, assim como a necessidade de conceber uma abordagem numa perspectiva multidisciplinar que busque dar conta da amplitude do seu domínio: letra, música e interpretação. (SOUZA, 2007 p. 84)

Acreditamos que não apenas literatura e música se entrelaçam de forma quase indissolúvel, mas também a história social, quando se pensa na obra de Chico Buarque e de tantos outros compositores desde Noel Rosa. Dessa forma, o cotidiano vem somar à complexidade da canção popular, acrescentando à necessidade citada acima, a de um estudo interdisciplinar cada vez mais amplo.

Letra entremeada de realidade e poesia juntamente com melodia e interpretação são os elementos constitutivos do que chamamos neste trabalho de crônica musical e que servirá de norte para avançarmos em direção a definirmos se a obra de Chico Buarque de Hollanda pode compor o retrato de uma sociedade e nela interferir, num contínuo movimento de retroalimentação.

2. **BYE BYE BRASIL** - O tempo e o espaço do artista

Num país de poucos ídolos ou de ídolos efêmeros, Francisco Buarque de Hollanda é uma exceção. No dizer da famosa frase do jornalista Millôr Fernandes nos anos 60, *“uma unanimidade nacional”*, se bem que na época em que a frase foi dita, durante os famosos anos de chumbo da ditadura, os governantes não simpatizassem com o artista, o que por si só já desmentiria a tal unanimidade. Desmentido com o qual, aliás, o artista se sente mais confortável, já que o próprio Chico declarou que concordava com outra frase famosa, desta vez de Nelson Rodrigues: *"Como dizia Nelson Rodrigues, 'toda a unanimidade é burra'. Eu suspeito muito da unanimidade, pois ela só serve para as pessoas jogarem pedra. Principalmente em quem está em evidência, sempre convidado a dar declarações sobre tudo..."*³

Chico não nasceu em um lar qualquer. No dia 19 de junho de 1944, no Rio de Janeiro, nasceu como o quarto dos sete filhos do historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda⁴, até hoje reconhecido como um dos maiores historiadores do país, e da pianista amadora Maria Amélia Cesário Alvim. Desta forma, tanto a música como a preocupação com o conhecimento e também com o se pensar o país e o momento em que se vive estariam presentes na vida de Chico desde seu nascimento, o que foi determinante para que ele se tornasse o artista que conhecemos.

Apenas dois anos depois de seu nascimento, em 1946, a família de Sergio Buarque de Holanda mudou-se do Rio de Janeiro para a Rua Haddock Lobo, em São Paulo, já que o historiador fora nomeado diretor do Museu do Ipiranga. Contar com um pai que, além de historiador respeitado, também fosse diretor de um museu de história, o mais importante de São Paulo, com certeza colaborou na formação diferenciada do futuro músico e escritor.

Além de uma sólida formação intelectual, graças ao pai professor e historiador, também o interesse pela música se manifestou desde muito cedo. Aos 8

³ BUARQUE, Chico. *O Globo* 04/02/85. Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_ipanema.htm Acesso em: 14 jun. 2013

⁴ Sergio Buarque de Holanda optou pela grafia de seu nome apenas com um "L", decisão que não foi seguida por seu filho Chico Buarque.

anos, Chico conhecia todos os cantores famosos da época, através das fotografias nas revistas, e desejava ser cantor como lembrou Sergio Buarque de Holanda.

Quando viajamos para a Itália (nesse tempo tinha 8 anos), deixou para a avó um bilhete: 'Avó, vou para a Itália. Quando eu voltar, provavelmente a senhora estará morta. Mas não se preocupe. Eu vou me tornar um cantor de rádio. É só a senhora ligar o rádio do céu que vai me escutar'. [...]Chico, em vez de começar a falar, cantou. Desde que tentou se expressar foi através da música. Mais tarde, ficava com as irmãs aí pela sala, inventando música. Dizia que já que não conhecia de cor música de outros compositores, era obrigado a inventar as próprias.⁵

Em 1953, Sérgio Buarque foi convidado para dar aulas na Universidade de Roma e a família mudou-se mais uma vez, desta vez para a Itália. Novamente a história, desta vez mundial, se inseriu na vida de Chico de forma absolutamente natural, já que a cidade de Roma era (e ainda é) um verdadeiro museu a céu aberto. Foi lá que Chico compôs suas primeiras "marchinhas de carnaval" e tornou-se trilingue, falando inglês na escola norte-americana e italiano, nas ruas. Quando a família voltou ao Brasil, em 54, a curiosidade pelo estudo de línguas persistiu, principalmente pelo francês, que viria a ser uma presença constante, inclusive, em sua obra. O próprio Chico, em entrevista à Violeta Weinschelbaum, lembrou seu interesse por novos idiomas:

Quando resolvi me interessar por francês foi primeiro através da leitura, depois ouvindo música, depois conversando com amigos meus que estudavam no colégio francês de São Paulo; a gente só se falava em francês, uma coisa meio esnobe. Comentávamos e falávamos de Proust, tínhamos dezessete ou dezoito anos, íamos ver filmes franceses. Tinha uma coisa um pouco esnobe, mas também uma vontade de aprender, uma curiosidade pelas línguas que foi ficando. Ainda hoje quando escuto uma língua nova quero aprender um pouquinho. (BUARQUE apud WEINSCHELBAUM, 2006 p.223)

Nos anos 50, a entrada para o Colégio Santa Cruz, fundado por padres canadenses, teve importante papel na formação do artista, pois foi ali que ele imprimiu seus primeiros exercícios literários e justamente por meio do gênero crônica. Suas primeiras crônicas apareceram em um jornal mural chamado “*Clarim*”, entre 1958 e

⁵ Holanda, Sergio Buarque. *Revista Pais&Filhos* ed. 01 - 09/1968. Disponível no endereço eletrônico <http://paisefilhos.com.br/45-anos/chico-buarque-meu-filho> Acesso em: 07 jun.2013

1959, mesma época em que a Bossa Nova surgiu no Brasil, ou seja, o nascimento da Bossa Nova não contou com Chico Buarque por mais que, muitas vezes, o artista seja relacionado ao movimento. É claro que, quando Chico estreou como cantor e compositor, a influência da Bossa Nova em sua obra já se fazia sentir, tanto que a possibilidade de se apresentar também como cantor, e não apenas como compositor, só foi possível graças à abertura que o movimento possibilitou. A Bossa Nova introduziu o que Tom Jobim chamou de um cantar “cool”, ou seja, sem grandes efeitos de voz ou virtuosismo, sem postura melodramática, um canto que flui como uma fala, exatamente o que um cantor limitado em recursos vocais, como Chico, explora.

Na mesma época, suas crônicas também eram publicadas no jornalzinho do colégio francês, só para meninas, o “Des Oiseaux”. Só mais tarde, em 1961, é que foram publicadas no jornal “*O Verbâmidas*”⁶, redigido pelos alunos do colégio Santa Cruz, e do qual Chico Buarque era também o diretor-responsável. O periódico era mimeografado e distribuído entre alunos, professores e funcionários da escola.

Entretanto, não apenas as crônicas despertavam o interesse do jovem Chico, pois foi também no Colégio Santa Cruz, mesmo já formado no curso científico, em 1964, que ele se apresentou pela primeira vez, cantando *Canção dos Olhos*, sua primeira composição, a qual o compositor prefere não relacionar em sua obra, dada a imaturidade dos versos.

A partir daí, a música o afastaria, não definitivamente, como se verifica atualmente, mas, temporariamente, da literatura. O próprio Chico afirmou em entrevista que, com base no seu pouco conhecimento musical daquela época, talvez estivesse mais apto para a literatura:

Certo dia, gravei algumas canções que me transformaram num músico e num compositor profissional. Mas eu não me preparei para isso, nem tinha conhecimentos técnicos que fizessem prever que me fosse tornar músico. Só o tempo e a experiência permitiram aperfeiçoar a minha técnica musical. Talvez estivesse mais preparado para escrever do que para fazer canções. Acho que isso aconteceu um pouco com toda a minha geração. Aquele momento da música popular brasileira foi marcante. Possíveis vocações literárias, cinematográficas ou teatrais convergiram para a música.⁷

⁶ Vide anexo B - *O Verbâmidas* - Edições de 01 a 14

⁷ BUARQUE, Chico. Entrevista à Carla Braga, publicada na revista portuguesa “Textos e Pretextos”, cuja edição de nº7 foi inteiramente dedicada ao autor de *Gota D'Água*. Textos e Pretextos - Lisboa 2005 p. 132

A música, por sua própria natureza, costuma ser uma atividade que permite a sociabilidade, o fazer em grupo, tornando-se mais atraente, principalmente para jovens. Desta forma, é inteiramente compreensível que Chico, por mais que tivesse inclinações literárias e pretendesse, inicialmente, seguir a carreira de escritor, acabasse optando pela de músico.

A carreira literária iniciada na juventude, no jornal da escola, foi assim temporariamente interrompida. Seu primeiro livro, publicado em 1966, quando literatura e música ainda concorriam pela primazia de seus interesses, trazia os manuscritos das primeiras composições, o conto *Ulisses*, e, ainda, uma crônica de Carlos Drummond de Andrade sobre *A Banda*. Em 1974, Chico escreveu a novela pecuária *Fazenda modelo* e, em 1979, *Chapeuzinho Amarelo*, um livro-poema para crianças. *A bordo do Rui Barbosa*, apesar de ter sido escrito em 1963, somente foi publicado em 1981.

Depois das peças teatrais da década de 70, o escritor silencia e a atividade musical prevalece. Após um longo intervalo, em 1991, publica o romance *Estorvo* e, quatro anos depois, escreve o livro *Benjamim*, quando então é possível perceber um movimento mais consistente em direção à literatura. Em 2004, seu terceiro romance, *Budapeste*, recebeu o Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura por melhor romance em língua portuguesa publicado entre 2003 e 2004, bem como o Prêmio Jabuti por melhor Livro de Ficção. Oficialmente, a vendagem mínima de seus livros é de 500 mil exemplares. No início de 2009, chegou às livrarias *Leite derramado*, considerado por muitos críticos como seu melhor livro e ganhador também de prêmios importantes, como Livro do Ano do Jabuti e Portugal Telecom de Literatura.

Apesar de não fazer literatura no sentido mais restrito e convencional do termo por cerca de três décadas, pretendemos verificar se Chico Buarque sempre realizou produção literária, mais especificamente crônica, ao compor suas canções. Como já foi dito na introdução, esse é um dos principais objetivos de averiguação desta tese, que acredita ser importante perceber se essa crônica musical tinha como objetivo cantar o Brasil e o seu tempo, começando com a análise de seus primeiros textos, no curso científico, em 1958, e se encerrando com as letras das músicas de 1966 até 2010, ano de início de nossas pesquisas.

2.1 O VERBÂMIDAS - O nascimento do cronista

O Verbâmidas era o nome do jornal criado por Francisco Buarque de Hollanda e mais quatro colegas do *Colégio Santa Cruz*: Nelson Delfino D'Ávila Mascarenhas, Joaquim de A. Machado d'Oliveira, Nestório Martins Costa Filho e Paulo Prado Valadares Ribeiro.

O primeiro número saiu com quatro páginas em papel sulfite, em maio de 1961, com direção de Nelson Mascarenhas e tendo Chico como colaborador. O veículo, que era o órgão oficial do Centro Social e Cultural do Colégio, pretendia ter uma periodicidade semanal, o que nem sempre foi respeitado, por problemas, principalmente, relacionados à falta de verbas. Havia meses em que circulava mais de um número do jornal, como havia meses em que o periódico não saía. Além disso, o jornal não circulava nos meses de férias escolares.

Chico tinha uma seção de crônicas fixa no jornal com o nome de *Aquarela*, provavelmente uma lembrança e uma homenagem a outra seção de crônicas, denominada *Aquarelas*, de autoria de Machado de Assis. *Aquarelas*, publicada no jornal *O Espelho* em 1859, ganhou importância e notoriedade por se tratar da seção de crônicas que marca a estreia de Machado como cronista, quando o bruxo do Cosme Velho tinha apenas vinte anos.

Ao melhor estilo machadiano, Chico brinca na primeira crônica com o nome do jornal, "*Verbâmidas*", palavra que não consta no dicionário⁸, mas que o cronista afirma que um tal de Anacleto da Cunha, "*personagem de grande destaque no mundo da cultura*", garante que vem do grego e que significa "*símbolo de cultura, cultura do símbolo! Nome que reflete mais que um espelho! Um nome que diz porque condiz...*"⁹

Sem grandes pretensões inovadoras, o jornal do grêmio, além da *Aquarela* buarqueana, trazia notícias do colégio e do intercâmbio com outros colégios, artigos assinados por alunos sobre vários assuntos, e mais uma seção fixa que, pelos

⁸ O jornalista Ricardo Kotscho confirma em seu livro *Do Golpe ao Planalto* que o nome *Verbâmidas* nada significava: "Numa pasta levei alguns poemas e textos escritos para o *Verbâmidas*, o jornalzinho do Colégio Santa Cruz. O nome, que não queria dizer nada, foi dado por um colega três anos mais velho, chamado Francisco Buarque de Hollanda, que ficaria famoso como Chico mas na época era conhecido por Carioca." (2006 p. 45)

⁹ Vide anexo B - *O Verbâmidas* Ano I - nº1 - maio/1961 p. 3

comentários nos editoriais, fazia muito sucesso, chamada *Dona Fofoca*, a qual, pelo próprio nome, dispensa explicações.

O editorial da edição de número 6 chama a atenção sobre a mudança no periódico a partir daquele número, já que começava a receber anúncios e, assim, ter verba para se tornar mais bem impresso. Até então, era somente o grêmio do colégio que custeava *O Verbâmidas*. Os anúncios vinham, claro, de lojas e indústrias de pais dos alunos.

Ao todo, foram 14 números de *O Verbâmidas* que contaram com a participação buarqueana, seja como diretor ou colaborador, entretanto foram publicadas apenas 12 crônicas suas, ao longo das 14 edições. Chico aparece como colaborador nos sete primeiros números, tendo sido o diretor responsável nas edições de número 8 e 9, e em seguida, o diretor executivo nas 5 últimas.

O que mais impressiona ao ler essas crônicas de Chico é lembrar que na época, o jovem tinha somente 16, 17 anos. Algumas são realmente muito boas, dignas de figurarem num jornal de grande circulação e assinadas por um cronista profissional. Têm construções originais, palavras e expressões raras para um adolescente. Isso não quer dizer que não haja textos próprios da sua idade, inclusive com vários erros gramaticais mas, no geral, eram textos muito bem escritos, já com uma veia poética explícita.

A primeira edição, em maio de 1961, saiu com 110 exemplares que, conforme o editorial do número seguinte, logo se esgotou. Já no terceiro número, *O Verbâmidas* ultrapassou os muros do Colégio Santa Cruz e começou a chegar também a outros colégios.

A edição de número 7, a do mês de dezembro, a última de 1961, não trouxe a crônica de Chico, pois o jornal estava praticamente tomado por um longo texto de nome “*Classe de Classe*”, no qual, um aluno do terceiro científico que estava se formando contava um pouco de sua história e de seus colegas até chegar à formatura. Não havia espaço para a *Aquarela* de Chico. Novamente, na edição de número 10, *Aquarela* foi substituída por uma crônica de Ary Lopes Cardoso, o então diretor responsável pelo jornal, mas nesse mês, setembro de 1962, e também no mês seguinte, em outubro, o jornal sairia duas vezes e a *Aquarela* de Chico voltaria na edição 11.

Em várias edições de *O Verbâmidas*, há referência ao Colégio *Des Oiseaux*, um colégio de freiras tradicional de São Paulo, construído na primeira metade do século XX, mais precisamente em 1907. Nomeado inicialmente como Collège des

Dames de St. Augustin, as irmãs da ordem de Santo Agostinho o apresentaram como uma filial do Colégio Notre-Dame Des Oiseaux de Paris, que atendia as famílias da antiga nobreza francesa e da grande burguesia parisiense.

A “filial” paulista, que ficou conhecida apenas como *Des Oiseaux* e que funcionou até 1967, era um colégio só para meninas e onde as aulas, até 1930, eram ministradas em francês. Era o colégio das herdeiras das abastadas famílias paulistanas e o ambiente em que Chico circulava, já que o Colégio Santa Cruz e o *Des Oiseaux*, ambos católicos, realizavam várias ações em conjunto, como por exemplo, a semana cultural.

Fundado por padres canadenses em 1952, no bairro de Higienópolis e depois, em 1957, transferido para alto de Pinheiros em terreno doado pela empresa Light, também de origem canadense, o Colégio Santa Cruz era quase uma versão para o sexo masculino do *Des Oiseaux*. Também no Santa Cruz, como até hoje acontece, os alunos pertenciam à classe alta paulistana, ou então, eram filhos de intelectuais, como Sergio Buarque de Holanda. Esse era o meio em que Chico cresceu e se formou. O futuro compositor teve uma oportunidade rara para garotos de sua idade: primeiro ser filho de um dos maiores historiadores do Brasil e ter em sua casa o convívio com nomes importantes da política, da história e das artes, como Vinicius de Moraes, grande amigo de seu pai e que viria a ser seu parceiro anos depois; segundo, morar na Itália; e, finalmente, ter uma educação em um dos melhores colégios do país, que incentivava seu talento inventivo e dava espaço para criação de jornais, semanas culturais e festivais de música.

Ao tomar contato com as crônicas de *O Verbâmidas* que, apesar de toda fama de seu principal colaborador, não são conhecidas, damos os primeiros passos em direção ao cronista que nascia nos anos 60, ainda de forma tradicional, usando o bom e velho jornal, mesmo que fosse um jornal da escola.

Brincar com o próprio texto e também com o veículo no qual suas crônicas transitam é uma marca de muitos cronistas, e com Chico Buarque não foi diferente. Logo na sua crônica inicial no primeiro número do jornal, em maio de 1961, o jovem cronista já disse a que veio ao tentar explicar aos leitores o nascimento do título do jornal, termo inventado ao melhor estilo Guimarães Rosa, escritor que influenciou na formação do compositor.

Mal nasceu, criou complicações:

- Qual é o nome?
 - Verbâmidas.
 - Não...não...Com esse nome, não...
- O escrivão não se resignava. Como é mesmo?
- Verbâmidas, insistimos.
 - Coitado, tão pequenino...
 - Coitado, por quê?
 - Por que? E ainda perguntam? Esse nome é simplesmente monstruoso. Verb...Como é mesmo?
 - VERBÂMIDAS, entendeu? VERBÂMIDAS¹⁰

Em novembro de 1975, em entrevista à extinta revista "365", Chico brincou: "*modéstia a parte, sou o fundador do famoso hebdomadário 'Verbâmidas'.*" Apesar de claramente nunca ter sido famoso, nem ter tido a publicação periodicidade semanal como deve ser a de um hebdomadário, o pequeno jornal portava em sua *Aquarela*, o escritor em embrião já com construções bastante sofisticadas para sua pouca idade, repletas de ironia e lirismo. No trecho abaixo, retirado da crônica da edição de número três de *O Verbâmidas*, já era possível perceber o olhar sobre o cotidiano repetitivo e o desengano presente em situações que não se alteram, que oprimem o homem comum, e que, muitas vezes, também aparecerão em suas canções.

Findo o trabalho, volto ao lar. O edifício, espremido entre outros prédios sombrios, é velho e cinzento, triste e vazio. Embutido em cima de uns e embaixo de outros, lá fica meu lar, doce lar. De um gesto quase mecânico, apanho a chave do meu apartamento. A inútil chave. Posto que a porta de meus aposentos se recusa a fechar, é difícil entender a sua razão de ser. É o regulamento, repete todo dia o zelador, um velhinho encolhido e sem dentes. Desta vez, como sempre, lá está ele e sua cara de rotina, sentado junto ao elevador eternamente enguiçado.¹¹

Mesmo em um texto tão precoce, algumas características ficam visíveis, como a construção de imagens. É possível ao leitor praticamente visualizar o velho com "*cara de rotina*". Todos nós temos, em nosso repertório de experiências, essa imagem de um zelador de idade que parece nada fazer dia após dia, mas apenas ficar sentado próximo ao elevador. Nesse caso, o jovem Chico explora nosso referencial e ainda consegue reforçar a ideia de total inutilidade acrescentando o fato do elevador estar quebrado.

¹⁰ Vide anexo B - *O Verbâmidas* Ano I ed nº 1 maio/1961 p.3

¹¹ Vide anexo B - *O Verbâmidas* Ano I ed nº 3 junho/1961 p.3

As referências ao dia a dia do brasileiro, comuns também no seu cancionário, já aparecem nessas primeiras crônicas, permitindo ao leitor se identificar com o texto. Há referências a hábitos bem nacionais, como o bom e velho cafezinho, e também a lugares conhecidos, principalmente do paulistano, pois, nessa época, Chico morava em São Paulo. O cenário da crônica, mesmo que mais raramente, também podia ser carioca, pois o jovem Chico costumava passar as férias no Rio de Janeiro, cidade onde residia sua avó materna.

Como também será possível observar nas letras das futuras canções, o jovem escritor tinha facilidade em construir cenas fortemente imagéticas que permitiam ao leitor "enxergar" o que o texto retratava. A composição do cenário que acompanhava a narrativa sempre era rica em adjetivação. Vimos na crônica acima que o edifício era *"velho e cinzento, triste e vazio"* da mesma forma que, abaixo, o botequim, e não propositalmente um bar, *"é o mais sujo dos botequins"*.

Champagne é bom. Mas muito 'champagne' traz saudades de um bom cafezinho. Não havia café. Melhor, aproveitei para me aliviar daquele ambiente falso. Saí, e você ficou desapontada. Eu sei, eu vi.
Lá fora estava chovendo, mas, decidido a não voltar à festa, deixei a chuva molhar meu 'smoking' calmamente. E nesse mesmo traje, entrei no mais sujo dos botequins: o 'Ponto Chic'. Você não conhece.¹²

A crítica aos governantes, a demagogia dos políticos não era ignorada por aquele que viria a criar tantas canções que seriam tidas como de protesto aos governos e suas ações. Do alto de seus 17 anos, em setembro de 1961, o autor de *Aquarela* escreve sobre uma festa em um morro carioca para a inauguração, há muito esperada, da água encanada. Ao se pesquisar o porquê desse assunto chamar a atenção de um jovem de tão pouca idade, se descobre que, em 1961, houve um caos no abastecimento de água do Rio de Janeiro em virtude de problemas com uma adutora. A realidade que cercava o cronista, por mais que não o atingisse diretamente, passava a ser, aos poucos, o foco de sua produção.

Na crônica citada acima, é possível observar a sutileza da crítica e o lirismo no desencanto dos moradores que não fazem carnaval e que veem seu entusiasmo com a esperada água encanada ir minguando e se transformando em nada, do mesmo jeito que a água minguava em gotas e vira barro. Começa a aparecer também em seu texto a figura dos desvalidos, dos desamparados pelo sistema que vivem em

¹² Vide anexo B - *O Verbâmidas* Ano I ed. nº 2 - maio/1961- p.3

condições precárias. São esses desvalidos que tomam formas várias que serão habitualmente os personagens das canções e pelos quais há a clara opção do artista.

Vencida a cansativa escada, o prefeito chega ao famoso cano que, eternamente à espera de outros encanamentos, é o único monumento do morro. Todo remendado pelas diversas inaugurações, esse monumento vai perdendo a forma clássica de cano.

Agora o prefeito posa para o fotógrafo. Machado na mão, demagogia no sorriso. E a massa se põe num incomum silêncio que prenuncia o mais barulhento dos carnavais. Até nos olhos tristes do Gumerindo há um pouquinho daquela esperança infantil do mulatinho que tantas vezes vira a mãe subir e descer o morro, anos atrás.

O prefeito ergue o machado desajeitadamente e desfere o golpe sob tensa expectativa. Rompe o cano e espirra lama nas suas calças. E como ameaça chover, retira-se logo, esquecido do discurso patriota e aborrecido pela roupa enlameada.

Não chega a espirrar água e não há carnaval. A multidão assiste atenta à água suja que jorra, água barrenta que cai, barro molhado que pinga, mais barro, menos água, ainda duas gotas teimosas, barro...¹³

Além da adjetivação, da mesma forma a repetição é um recurso linguístico explorado desde muito cedo por Chico Buarque, como vimos no último parágrafo da crônica acima. As palavras água e barro se repetem várias vezes reforçando a contradição que há entre os dois elementos como também a imagem da esperança e desesperança que cada um remete. A gradação decrescente na escolha dos verbos jorrar, cair, pingar formam a imagem da água suja que se esvai aos poucos se transformando em barro e que permite ao leitor acompanhar junto com os moradores do bairro a esperança que desaparece pelo cano.

O jovem cronista também se arriscava a escrever como se fosse um personagem bem mais maduro em várias dessas crônicas, um treino para o compositor que se tornaria o intérprete de tantos personagens de nosso cotidiano. Nos textos de *Aquarela* podia assumir até a postura de um adulto de meia-idade desencantado com a vida ou um disciplinador sensível, como nesta crônica da edição de número 12, publicada em outubro de 1962:

Até eu, com todos os meus quarenta e dois anos, não podia evitar um ligeiro arrepio ao encontrar aqueles olhos no escuro. Não sei se fazia mau julgamento de meu avô, que não cheguei a conhecer, mas sua expressão severa me parecia falsa, pré-fabricada, já que perdia o efeito com a luz do dia. E embora o quadro não me agradasse, sentia-

¹³ Vide anexo B - *O Verbâmidas* Ano I edº 5 - set/1961 p. 3

me na obrigação de dar-lhe o respeito de meus filhos: Não mostre a língua a seu bisavô. Mais respeito e menos confiança.¹⁴

A crítica social também já estava presente ao questionar instituições tidas como sólidas, naquela época, como o casamento. Havia no escritor a intenção deliberada de mostrar as mazelas da alta sociedade, desde seus valores amorais, como também a falta de instrução de seus componentes. Sutil e ironicamente, Chico demonstrava em sua última crônica, na edição de novembro de 1962 que, apesar do dinheiro, a ignorância não era um privilégio dos pobres.

Nisso chegou o respeitável marido trazendo no rosto todas as marcas da vida noturna, e um indefinível espanto que beirou a indignação quando ele se viu interrogado como principal suspeito do crime. Aceitava com a maior naturalidade a traição da esposa, desde que o amante pertencesse a sua camada social. Mas o investigador, irremediavelmente mal informado sobre o comportamento 'bem', insistia:

- Qual é o seu álibi?

- Meu álibi? Colecionar moedas antigas, respondia o respeitável marido, numa convicção de bom aluno que traz o ponto decorado. Porém, sua respeitável senhora corrigia.

- Não, meu bem, álibi é outra coisa. Moeda antiga é 'hobby'.

Após muitas explicações, o respeitável marido revelou que saíra com a esposa do cadáver, ou seja, com a viúva do amante...¹⁵

A participação do futuro músico no periódico durou de maio de 1961 a novembro de 1962, quando ele se formou no colegial. Os temas explorados por Chico Buarque nessas doze crônicas foram variados, mas a estrutura do seu texto, coloquial, bem escrito, capaz de prender a atenção do leitor, se manteve em todas as edições.

Ao ler suas crônicas, fica perceptível sua formação de qualidade. Quando jovem, Chico já se interessava por literatura, a ponto de ler os clássicos das literaturas francesa, alemã e russa e circular com um raro primeiro exemplar de *Macunaíma*, de propriedade de seu pai. O artista foi, sem dúvida, uma semente boa jogada em um campo produtivo com todas as condições favoráveis, mas mais do que isso, ele era já visivelmente incomum para sua pouca idade. Sergio, seu pai, reconhecia essa diferença ao citar o discurso de formatura feito pelo filho: *Em 1962, quando terminou o curso*

¹⁴ Vide anexo B - *O Verbâmidas* Ano II ed. nº12 - out/1962 p. 7

¹⁵ Vide anexo B - *O Verbâmidas* Ano II ed. nº14 - nov/1962 p.7

*científico, foi orador da turma, provocando muitas risadas com seu discurso cheio de humor.*¹⁶ O discurso estava bem distante dos repetitivos discursos de formatura.

Em uma de suas passagens, o discurso dizia:

O orador sobe ao palco, declara velhos lugares-comuns, repete elogios muito antigos e se retira, glorioso. Todos aplaudem, todos sorriem. É verdade que ninguém acredita muito em coisa alguma, mas isso não tem importância. Formatura é formatura; o ator (o orador) representou seu papel e tudo correu conforme as conveniências. A plateia geralmente se comporta bem, e não costuma atirar tomates no orador[...] No dia da colação de grau tudo se perdoa, quando o discurso não é comprido demais. É dia colorido, é dia risonho, quando os pais são muito mais corujas e, os padres, um pouco menos urubus... Mas formatura é dia de festa, convém afirmar que os sermões que recebemos durante o curso foram justos, os problemas de química, ah, até divertidos, as segundas épocas úteis e instrutivas, e as bombas, eu achei gozado, e você, papai? Papai não achou gozado [...] os garotos inocentes iam aprendendo coisas que não constavam do programa. Os mistérios, os segredos, as tímidas experiências e os pequenos vícios. O primeiro cigarro atrás da serraria, onde ninguém vê. Por outro lado, desde cedo os padres se incumbiram de nos apresentar faces diversas do mundo que, apesar de tão vizinhas, preferimos, às vezes, ignorar. A mendicância, o desabrigo, a fome e a promiscuidade das favelas, a miséria nos vilarejos do litoral, tudo vimos de perto [...] E não é necessário ter lido O Pequeno Príncipe para compreender que não somos casos de eternos adolescentes, como se pode julgar, quando não levamos a sério certos assuntos de gente grande. Somos, isso sim, uma turma alegre, bem humorada, bem brasileira, que faz questão de agir de acordo com a sua idade [...] Nós nos veremos sempre, após o almoço no colégio, batucando à espera das aulas da tarde. Uma escola de samba completa, pastorinhas, porta-estandarte e tudo, desafinando em ré maior um barulhento “tristeza não tem fim, felicidade sim”, pondo fim, aliás, à felicidade e à sesta de um dos padres que por sinal é boxeador. E que, ignorando os dizeres do samba de Vinícius de Moraes, não acorda alegre como o dia e, muito menos, oferecendo beijos de amor. Pelo contrário, a situação fica escura como a noite, alguns chegam a ver estrelas, enquanto o reverendo, pecando contra a cadência do bom samba, vai rachando mesas em ritmo de chá-chá-chá.¹⁷

O reverendo a quem Chico se referia era o padre Charbonneau, diretor do colégio. O discurso já era sinal de sua criatividade aflorando, o incomum, já que em um discurso de formatura não se espera que o tom predominante seja o do humor e da ousadia, jamais alguém poderia supor chamar os padres dirigentes do colégio de urubus, muito menos fazer graça com a reprovação.

¹⁶ HOLANDA, Sergio Buarque de Holanda. Revista *Pais&Filhos* - ed. 01 - set/1968

¹⁷ Vide anexo C - Trecho do discurso de formatura. *Realidade* Ed. 9 Dez/1966 p. 70

Outro ponto do discurso de formatura que é preciso ressaltar é aquele referente ao trabalho que o Colégio Santa Cruz até hoje realiza, levando seus alunos a conhecer a realidade de favelas e executando programas de participação nessas comunidades. Essas são as “*faces diversas do mundo*” a que Chico se referia e que aparecerão como visão da realidade que o cerca desde suas primeiras composições.

Também a música já estava nitidamente presente na vida do estudante que cita Vinícius de Moraes e usa dessa linguagem musical para relembrar a reação do Padre Charbonneau à cantoria que os garotos faziam todas as tardes.

Mesmo que Chico jamais tenha estudado violão ou qualquer outro instrumento, a intuição e o fazer musical, ainda de forma amadora, ocupavam espaço cada vez maior na vida do formando. Era uma música impregnada da influência da Bossa Nova e de João Gilberto, que ele procurava imitar àquela época, mas, à medida que o compositor foi amadurecendo foi buscando também, naturalmente, um caminho que seria só seu. Foi o próprio Chico que reconheceu a influência e a imitação, em entrevista à revista *Manchete* de 1966, quando também afirmou que nascia “um sambista”:

Aos poucos comecei a fazer minhas primeiras coisas, a participar de shows de colégio e festinhas de aniversário. Tudo na base da imitação. De repente descobri que estava nascendo em mim um sambista e compositor de verdade, com uma linguagem nova. Era uma coisa própria, diferente de tudo o que os outros faziam.¹⁸

O cronista de *O Verbâmidas* e autor do discurso de formatura das turmas de 1962 do Colégio Santa Cruz expandia os limites das páginas impressas, descobria sua própria linguagem e começava a alcançar um público infinitamente maior com suas canções ou crônicas musicais.

¹⁸ Vide anexo D - Revista *Manchete* Ed. 757 - 22/10/1966 p.106-107

2.2 Do Verbâmidas à consagração nacional

O ano de 1964 havia amanhecido nervoso. Logo em 4 de março, uma reunião secreta de generais favoráveis ao então presidente João Goulart discutia a possibilidade de um atentado à sua pessoa, o que demonstrava a situação limite a que havia chegado o país. O clima tenso continuou a aumentar quando, em 13 de março, foi realizado o comício na Central do Brasil, levando cerca de 800 mil pessoas ao local para ouvir o decreto em que Jango nacionalizava as refinarias particulares de petróleo. À medida que os rumores de um golpe avançavam, líderes da Central Geral dos Trabalhadores (CGT), sindicatos e outros setores da sociedade começavam a se reunir para discutir e decidir linhas de ação, numa tentativa tardia de garantir as liberdades democráticas.

Por outro lado, em 19 de março, a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* que contou com a presença do então governador de São Paulo, Adhemar de Barros, mostrou ao Brasil que as “famílias” também estavam se mobilizando. Tudo para salvar a pátria da temida “infiltração comunista”. Nas mãos, cartazes com os dizeres: “Renúncia ou Impeachment”.

No dia 31 de março, o Palácio das Laranjeiras era a imagem da confusão que se alastrava pelo país. Greves, boatos e trincheiras para proteger os dois palácios, o das Laranjeiras e do Catete. Até caminhões de limpeza com os motores ligados faziam parte da barricada. Jango aparentemente estava tranquilo, não acreditando na possibilidade de um golpe para depô-lo.

A imprensa, que anos depois iria sentir na pele a ação da censura dos governos militares, também apoiava a saída de João Goulart do poder.

A Nação não mais suporta a permanência do Sr. João Goulart à frente do Governo. Chegou ao limite a capacidade de tolerá-lo por mais tempo. Não resta outra saída ao Sr. João Goulart senão a de entregar o Governo ao seu legítimo sucessor. Só há uma coisa a dizer ao Sr. João Goulart: saia.¹⁹

¹⁹ Editorial "Fora" Correio da Manhã, 1 de abril de 1964. Disponível no endereço eletrônico http://www.franklinmartins.com.br/estacao_historia_artigo.php?titulo=basta-e-fora-dois-editoriais-do-correio-da-manha Acesso em: 18/09/2013

Ainda em 1º de abril, a UNE (União Nacional dos Estudantes) era incendiada na praia do Flamengo, e o caos se alastrava. Jango voou do Rio de Janeiro para Brasília em busca de apoio, mas rapidamente percebeu que a situação ali também não era diferente: o Congresso Nacional aos poucos se unia à rebelião. À tarde, quando Jango tomou um avião para o sul, o deputado Pedro Aleixo, no Congresso, declarou vaga a Presidência e encerrou a sessão que durou apenas dez minutos. E o golpe, ironicamente no dia em que, no Brasil, se comemora o dia da mentira, havia acontecido. Num primeiro momento, o que se notou foi uma sensação de alívio, como se o golpe houvesse sido necessário para se pôr ordem na casa. Ninguém poderia imaginar o que estaria por vir.

Em São Paulo, no mesmo ano, um estudante de arquitetura, aos 20 anos, estava compondo sua primeira canção *Tem mais Samba* e dando origem a uma extensa obra. Como já vimos, também é em 64 que Chico estreia em um show no seu antigo colégio, o Santa Cruz, em São Paulo, e sua carreira vai caminhar lado a lado com a ditadura e os anos de ferro do Brasil.

[...]o regime militar implantado em abril de 1964, ao mesmo tempo que dissolvia as organizações populares e perseguia parlamentares, ativistas políticos e sindicalistas, paradoxalmente, não se preocupou de imediato com os artistas e intelectuais. Como é sabido, entre 1964 e 1968 havia uma relativa liberdade de criação e expressão, mesmo sob a vigilância do regime autoritário. (NAPOLITANO, 2001 p.57).

A princípio então, como bem lembrou Napolitano, os artistas viviam um pouco ao largo da situação política, e jovens compositores que estavam surgindo, como o próprio Chico, tinham como principal preocupação fazer música, participar de festivais, construir uma carreira, o que já era um amplo trabalho. Somente à medida que a ditadura vai avançando e endurecendo, vai se incorporando ao dia a dia das pessoas, vai se tornando mais próxima, capaz de atingir conhecidos e amigos, a política passou a ser uma preocupação da classe artística que, aos poucos, devido ao enfraquecimento da classe política, também foi conclamada a assumir o papel de representante da sociedade.

Houve, a partir do golpe, a transferência da discussão, principalmente pelas esquerdas, da política para a cultura. Até então, acreditava-se que o Estado deveria ser o tutor tanto das discussões quanto das ações. Com a queda de Jango e a ascensão militar, ficou claro que isso não seria mais possível. O espaço da política estava perdido por tempo indefinido e a cultura foi rapidamente alçada a primeiro plano, e até 68, antes

do AI5, quando ainda se gozava de relativa liberdade, a cultura assumiu o seu papel, invocando intelectuais e artistas a se posicionarem.

Acredito que é chegada a hora de os intelectuais tomarem posição em face do regime opressor que se instalou no país. Digo isso como um alerta e um estímulo aos que têm sobre os ombros a responsabilidade de serem a consciência da sociedade. E se, diante de tantos crimes contra a pessoa humana e contra a cultura, os intelectuais brasileiros não moverem um dedo, estarão simplesmente abdicando de sua responsabilidade, estarão traindo o seu papel social[...]²⁰

Foi neste cenário difícil, mas incrivelmente profícuo, que o artista Chico Buarque surgiu. Sua ascensão meteórica foi fruto de todo o complexo momento que o país e, principalmente, a área cultural atravessavam. Tornar-se um ídolo nacional de forma tão instantânea traria obviamente muitos rendimentos, mas também um preço a ser pago, o que demonstraremos no próximo capítulo, quando abordaremos a recepção do artista e da obra, principalmente pela imprensa.

Já na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, Chico e seus amigos fundaram o grupo "Sambafo", cujo nome era a união da palavra samba com o bafo das cervejas que sempre acompanhavam as apresentações na sala do grêmio. O hino do grupo era o "Bafo de Onça". Muitas das primeiras composições de Chico foram tocadas ali, antes de em qualquer lugar.

Numa época em que música e teatro conviviam bastante próximos, o estudante Chico foi convidado a musicar a peça *Morte e Vida Severina*, escrita pelo poeta João Cabral de Melo Neto, numa produção do TUCA, Teatro da Universidade Católica de São Paulo. A peça participou do Festival Internacional de Teatro em Nancy, na França e foi premiada. A importância não apenas do prêmio, mas da experiência do trabalho, Chico ressaltou em reportagem da Revista *Realidade* de dezembro de 1966: "*É preciso confessar que à experiência com a música de Morte e Vida Severina devo muito do que aí está. Aquele trabalho garantiu-me que melodia e letra devem e podem formar um só corpo.*" Dirigida por Silnei Siqueira, a peça fez com que Chico estudasse e pesquisasse o poema exaustivamente, de tal forma que suas músicas parecem extraídas do texto. Para João Cabral, o trabalho ficou tão bom que chegou a afirmar, em

²⁰ CONY, Carlos Heitor - *A Hora dos Intelectuais* - *Correio da Manhã* 23/05/1964 - Disponível no endereço eletrônico http://bdtb.bce.unb.br/tedesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4035 Acesso em: 10/04/2011

uma conferência que fez na Faculdade de Letras, em Lisboa, que jamais poderia imaginar seu poema sem aquelas músicas: "*Nem eu mesmo - afirmou - consigo repeti-lo de memória sem as músicas de Chico*"²¹

Em 66, a marchinha *A Banda* lançou definitivamente o jovem compositor e cantor à fama no II Festival da Record. É nesse momento que comprovamos novamente como o artista sempre foi incomum. Qualquer outro dificilmente teria a mesma reação, mas Chico tinha consciência da qualidade de *Disparada*, música que concorria com *A Banda*. Seu senso de justiça não permitia que recebesse o prêmio sozinho e, apesar de ganhar o primeiro prêmio, fez com que o júri revisse sua decisão e concedesse o empate para as duas canções. O prêmio, que era de 20, passou a 30 milhões, recebendo 15 milhões cada um. Chico também era inquieto como seu próprio pai o classificou, já antevendo que seria possível que Chico um dia largasse a música e todo sucesso advindo da mesma, para perseguir outro caminho:

Não obstante todo o sucesso, o qual não lhe provoca muito prazer, é bem capaz de Chico largar tudo isso e partir para uma outra coisa qualquer, bem diferente. É bem capaz disso. Muito inquieto. Muito inteligente. Sempre gostou muito de ler. Guimarães Rosa é um de seus preferidos. Quando fez "Pedro Pedreiro", inventou uma palavra: pensamento. Talvez inspirado em Guimarães Rosa, que também era dado a inventar palavras. Tolstoi e Dostoiévski também eram seus favoritos. Assim como Kafka. Em geral, ele ia lendo tudo o que caía em suas mãos.²²

E o próprio Chico, antigo cronista do *Verbâmidas*, não escondia seu desejo de um dia tornar-se escritor. “- *Talvez gostasse de um dia ser um poeta ou um escritor. Publiquei em O Estado de São Paulo um conto, Ulisses, no qual o herói homérico aparece inserido em nosso tempo, como caixeiro viajante.*”²³

Meses depois do festival, Nara Leão e Chico foram convidados para apresentar um programa denominado “*Para ver a banda passar*”, mas o programa não emplacou, pois, como apresentadores, os jovens eram muito tímidos e não funcionavam. Os dois chegaram a ser apelidados pelo atual novelista Manoel Carlos como “*os desanimadores de auditório*”. Foi um fracasso televisivo, porém não alterou em nada a popularidade de Chico ou mesmo de Nara Leão.

Ainda em 1966, a imprensa começou a destacar não apenas o talento,

²¹ Vide anexo C - *Realidade* - Dez/1966 p. 74

²² HOLANDA, Sergio Buarque. Revista *Pais&Filhos*. ed.01 set/1968

²³ Vide anexo D - Revista *Manchete*, 22/10/1966 p.106-107

mas a beleza do cantor e compositor como na seguinte nota:

É impressionante o número de meninas bonitas que vão assistir ao espetáculo *Meu Refrão* numa boate carioca. É que Chico Buarque, o astro do show, já foi comparado aos melhores galãs da *novelle-vague* francesa.²⁴

Justamente para contestar essa imagem de rapaz bonito e de bom moço que a mídia formou a seu respeito, é que, em 1967, Chico escreveu a peça *Roda Viva*, sobre a qual o próprio artista tinha consciência de que era uma criação muito diferente do que ele vinha fazendo até então:

É um risco necessário. Estou certo de que meu nome como compositor atrairá um público que não há de encontrar o que espera. Mas eu acho que vale a pena romper às vezes com a própria imagem, principalmente quando essa imagem é criada pelo gosto fácil da televisão.²⁵

Chico sentia a necessidade de ruptura com a imagem fabricada pela mídia, imagem esta que discutiremos no próximo capítulo e que ajudou a compor o mito, juntamente com a opção pelo samba, o gênero musical com o qual o compositor se destacou. Ao longo de sua carreira muitos outros estilos musicais foram explorados pelo artista, mas tanto no primeiro LP de Chico, como na sua trajetória como um todo, o samba urbano predominou.

²⁴ Vide anexo E - Revista *Intervalo* - Ed. 197 De 16 a 22/10/1966 p.17

²⁵ Trecho do Folheto da peça *Roda Viva* – 1968 - Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_folheto.htm Acesso em: 26/04/2011

2.3 O chão cultural que preparou Chico Buarque

De 1961 a 1965, a música na cidade de São Paulo passou por uma grande mudança, praticamente espontânea, o que a imprensa chamou de “movimento de integração da música popular”. Naquela época, havia uma equipe de excelentes radialistas que acompanhavam de perto os novos movimentos musicais e que entendiam de música popular como: Henrique Lobo, filho do maestro Elias Lobo, que apresentava os programas *É Disco que Eu Gosto* e *Varig é Dona da Noite*; na Rádio Bandeirantes, Humberto Marçal com *Mil Discos é o Limite* e *Sambalanço*; e Walter Silva, que tinha o apelido de Pica-pau, e apresentava o *Pickup do Pica-pau*, com duas horas de programa no horário do almoço, na Rádio Bandeirantes e depois na Rádio Excelsior. O próprio sucesso da música *Desafinado* com João Gilberto deveu-se muito à repetição exaustiva, além de inúmeros elogios feitos por Pica-pau em seu programa. O radialista chegou a apresentar a gravação do concerto de Bossa Nova no Carnegie Hall, que ele assistira em Nova York. Esses apresentadores tiveram um importante papel de acostumar os ouvidos de seus ouvintes a novos ritmos, além de contribuírem para o surgimento dos núcleos de estudantes envolvidos com música.

Naquela época, havia muitos shows estudantis e eu era convidado a participar. Havia um radialista em São Paulo, Valter Silva, o Pica-pau, que apadrinhou a gente. A gente era o Toquinho, o Taiguara, eu, uma cantora chamada Ivete, outra chamada Ana Lúcia. Começamos a cantar na primeira parte dos shows de bossa nova. Éramos nós, os amadores de São Paulo. Na segunda parte, era o pessoal do Rio.²⁶

Em 27 de junho de 1961, o auditório da Universidade Mackenzie, com seus 1.500 lugares, ficou pequeno para assistir ao espetáculo *A Bossa Nova*, que daria origem à série conhecida como *Show da Balança*. Artistas paulistas e convidados cariocas, inclusive uma cantora desconhecida de nome Nara Leão, participaram do show, mas o grande aplaudido da noite foi mesmo João Gilberto, que já era conhecido em São Paulo. A música popular estava, naquele momento, irremediavelmente ligada a centros estudantis.

²⁶ BUARQUE, Chico. Trecho da entrevista a Almir Chediak publicada em songbook 12/1999 Disponível no endereço eletrônico <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/sbook.htm> Acesso em: 16/06/2011

As alunas do colégio *Des Oiseaux* produziram, em setembro do mesmo ano, um show no Clube Harmonia com a nata musical: Vinicius de Moraes, Baden Powell, Alaíde Costa e João Gilberto, um feito inimaginável para alunos de ensino médio hoje em dia.

Apesar disso, a televisão ainda não tinha se apropriado de toda essa movimentação que ficava restrita às rádios e aos shows, principalmente universitários. Esse cenário iria mudar com a contratação do radialista da rádio Bandeirantes, Edson Leite, para a Tevê Excelsior, que levou junto seu assistente José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, o Boni, ambos indo se juntar a Manoel Carlos, que já estava na emissora produzindo programas musicais.

Paralelamente ao movimento musical, desde 1953, em São Paulo, havia surgido, para fazer frente ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e alterar definitivamente a dramaturgia brasileira, o Teatro de Arena, composto de artistas mais ligados à esquerda e que, de acordo com Zuza Homem de Mello, “*tinha uma perspectiva mais enraizadamente brasileira para ser atingida*”. (MELLO, 2003 p.47).

A intenção dos fundadores do Arena, inclusive do ator e diretor teatral José Renato Pécora, que havia saído da primeira turma da Escola de Arte Dramática de São Paulo, era apresentar produções de baixo custo, em contraposição ao tipo de teatro que era praticado pelo TBC com produções sofisticadas. O grupo teatral aos poucos foi se unindo aos grupos de novos músicos que passaram a trabalhar juntos nas produções como o compositor Edu Lobo, que assinou as canções da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, um dos grandes sucessos do Arena. Na excursão carioca de *Eles Não Usam Black-Tie*, Milton Gonçalves e Oduvaldo Vianna Filho, mais conhecido como Vianninha, desligaram-se do Arena.

Vianninha permaneceu no Rio de Janeiro organizando novos grupos de trabalho teatral que se reuniam para ensaiar aos sábados. Aos poucos esses ensaios iam recebendo músicos e se transformando em verdadeiros shows de música que contavam com a presença de Carlinhos Lyra e dos sambistas Nelson Cavaquinho e Cartola. Lyra foi se afastando do lema quase que obrigatório da Bossa Nova, “amor, sorriso e flor”, constante em sua obra até então. Desses encontros de atores, diretores e músicos nasceu o embrião para se formar na cidade carioca, o CPC, Centro Popular de Cultura, em dezembro de 1961, fundado por Carlinhos Lyra, Oduvaldo Vianna Filho, Ferreira Gullar e outros, e que acabou se transformando no braço cultural da UNE.

O CPC, de acordo com Miliandre Garcia, surgiu e se organizou

praticamente de forma espontânea:

[...] não se deu através de um projeto prévio e definido, além, é claro, da vontade desordenada de promover a cultura popular, a partir da qual a intelectualidade conduziria a sua produção teórica-prática. Mas uma estrutura em constante transformação na medida em que novas propostas e objetivos eram formulados e incorporados segundo as necessidades dos próprios quadros. (GARCIA, 2004, p.144)

A intenção de se promover a cultura popular era realmente visível, mas as discussões não chegariam a avançar nem ao ponto de alinhar uma concepção de cultura de massa, pois, em abril de 64, o CPC desapareceria junto com a UNE.

Entretanto, tanto antes do golpe e mesmo até meados de 68, foi uma época em que tudo estava ligado: música, teatro, as artes em geral e a política. Um exemplo claro disso era o poema de João Cabral de Mello Neto, *Morte e Vida Severina*, musicado por Chico Buarque e encenado por um grupo novo de teatro ligado à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Esse entrosamento entre as artes possibilitava um enriquecimento cultural raramente visto em outras épocas no Brasil e que a ditadura viria a esterilizar. Walnice Nogueira Galvão lembrou sobre esse processo coletivo de criação no seu texto *As Falas, Os silêncios*:

Fonte de uma das perdas futuramente mais sentidas por seus integrantes foi o caráter coletivo, ou pelo menos grupal, dessas experiências. Não só o sentido, a destinação era coletiva – ‘para o povo’ – mas o trabalho era ele mesmo produzido coletivamente ou grupalmente. O pessoal do cinema não só tinha seus filmes vistos pelos de outras áreas culturais, como recebia de volta as observações das demais. Os estudantes faziam teatro junto com os profissionais do palco; os músicos estavam atentos ao que se passava nas artes plásticas; e assim por diante. Um tal cadinho do trabalho grupal, um tal circuito de comunicação e de troca de experiências, marcou todos os que participaram desse processo e veio a ser o elemento percebido como máxima falta mais tarde. (GALVÃO, 1994 p.198)

Rapidamente os temas políticos foram se incorporando a todas as artes, principalmente à música popular. Uma excelente amostra desse trabalho integrado foi um disquinho que vendeu milhares de cópias que eram negociadas nos centros universitários com a música “*Canção do Subdesenvolvido*”, de 1963, feita por Carlinhos Lyra e por Chico de Assis, um homem de teatro e não da música, e que acabou sendo um dos personagens principais para a guinada da música popular brasileira. Naquele

momento mudava-se o foco da temática da música no país. Não eram mais as baladas românticas, nem tão pouco as canções felizes da Bossa Nova que conquistavam o público. O homem comum, o brasileiro e seu momento histórico viravam tema do cancionista popular.

As novas letras das canções atualizam a emoção musical, com diferenças palpáveis, tanto em relação às da chamada Época de Ouro, dos anos 30 e 40, da qual não fazem parte, quanto às do seu berço musical, a bossa nova. As letras desse período, que podiam ser cantadas para as namoradas, como entoava Dick Farney, representavam o indivíduo de classe média, aquele que podia possuir um barquinho, enquanto as da fase de ouro abordavam sobretudo a ingratidão e a malandragem, temas renegados pela bossa nova. Já o conteúdo das novas letras não era nem uma coisa nem outra: abordava o homem brasileiro comum, o que nada possuía, retratando a situação do povo brasileiro naquele momento e o que era preciso fazer para que ele tivesse um destino mais feliz. Era essa a realidade tematizada pelo que se conheceria, nos anos seguintes, como música de festival. (MELLO, 2003 p.51)

Entre os anos de 62 e 64, a Bossa Nova fazia sucesso no exterior, mas a produção musical paulista já havia se afastado definitivamente dela. Da mesma maneira que o otimismo da era Juscelino marcou a Bossa Nova, a nova realidade política marcaria também as nascentes manifestações culturais em todos os seus aspectos, principalmente no que dizia respeito à música, que vivia uma fase de efervescência.

Naquela época era 'anticomercial' tocar bossa-nova em rádio - aliás por isso mesmo fomos afastados do programa radiofônico de maior audiência em todo o Brasil, "O pick-up do picapau", que era levado pela Rádio Bandeirantes. Não nos restava outra alternativa a não ser o teatro.

Como os meninos do Centro Acadêmico XI de Agosto já haviam realizado com enorme sucesso 'O fino da bossa', com o qual também colaboramos, a ideia só podia mesmo nos animar. Assim, sem nunca ter entrado na coxia de um teatro, lá fomos nós alugar o Paramount para espetáculos de música brasileira moderna.[...] Ajudavam a gente na elaboração do espetáculo, além dos estudantes e pessoas de sua família, dois rapazes que eram verdadeiros apaixonados pela coisa. Um deles, Homero Honório Ferreira Filho, é hoje cunhado de Chico Buarque, casado com sua irmã Cristina; o outro, Antônio Márcio Fernandes Costa - ambos de São José do Rio Preto e estudantes universitários. Manoel Barembein, que era divulgador de discos e estudioso de som, cuidava da parte técnica dos shows. Eram os três da mesma idade e transavam muito o barzinho em frente ao Mackenzie, onde se realizavam, na hora do almoço, os conhecidos encontros de samba, chamados "Sambafo", dos quais fazia parte um

tal de "Carioca" - Chico Buarque.²⁷

O produtor Solano Ribeiro, que concebeu as *Noites de Bossa* para o Teatro de Arena, de janeiro a abril de 1963, foi trabalhar como diretor da Excelsior, mas continuava com as suas produções em teatro. Foi na Excelsior, justamente no horário principal da emissora, que Solano montaria o show *Bossa&Balanço*, ao mesmo tempo em que alimentava o projeto de fazer um grande festival de música brasileira que pudesse reunir compositores e intérpretes daquela música brasileira que vinha sendo cada vez mais ouvida nos bares e centros universitários. E assim, em 1965, a Excelsior lançou seu primeiro festival realizado no Guarujá, de 14 a 20 de fevereiro. Faziam parte do júri: o compositor e cantor Caetano Zammataro, Amilton Godoy do Zimbo Trio, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Damiano Cozzela e Walter Silva. O produtor esperava que, com músicas selecionadas de novos compositores como Francis Hime, Baden Powell, Caetano Veloso e Chico Buarque, interpretadas por cantores famosos, escolhidos pela emissora, essa mistura entre nomes novos e consagrados, seu festival fosse um sucesso.

Depois de dois adiamentos em busca de patrocinador, a grande estrela do festival foi *Arrastão*, música de Edu Lobo, letra de Vinicius de Moraes e que, defendida por Elis Regina, venceu o festival. Depois de uma apresentação emocionante da cantora durante a final no Rio de Janeiro, *Arrastão* passou a ser considerada como um divisor de águas provocando o surgimento de um movimento que seria conhecido como Música Popular Moderna ou, simplesmente, pela sigla MPM.

Apenas um mês após a realização do festival, em 24 de março de 1965 morreu Mário Wallace Simonsen, presidente e dono da Tevê Excelsior, o que deu origem à derrocada da emissora. Entretanto, a era dos festivais no Brasil já estava definitivamente iniciada.

Apesar da audiência do Festival da Excelsior não ter sido espetacular, Paulinho Machado de Carvalho, dono da emissora paulista Tevê Record, entendeu o recado da concorrência: era preciso investir no fenômeno que nascia. Todo o primeiro time de músicos foi contratado com exclusividade pela Record, que, depois de uma fase trazendo ao Brasil os maiores nomes da música internacional, como Charles Aznavour, Ella Fitzgerald e Pepino de Capri, por conta também da subida do dólar, decidiu por

²⁷ SILVA, Walter depoimento sobre Chico Buarque - 1976. Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/depoimentos/mestre.asp?pg=depoto_conheci.htm Acesso em 12/02/2011

investir na música nacional. Para isso, a Record reuniu uma capacitada equipe da qual ainda faria parte Marcos Lázaro, empresário de Elis Regina.

Sonho de um carnaval, canção de Chico Buarque de Hollanda defendida por Geraldo Vandré, não ficou entre as primeiras colocadas, mas gravada depois por Vandré no LP de 1965, *Hora de Lutar*, alcançou o sucesso, mesmo que tardiamente. Com o reconhecimento promovido pelo festival da Excelsior, Chico também foi contratado pela Record, que, desde 64, já tentava produzir programas com essa nova MPB, primeiro com o *Primeira Audição* e depois com o *Fino da Bossa*.

Era a música ganhando um espaço definitivo na televisão, principalmente por meio dos festivais que continham um elemento importante que até então não existia: o público. Além de ter contato imediato com o que vinha sendo produzido, a plateia podia também avaliar e julgar, ou seja, tinha voz, o que não era algo comum, naqueles anos, em outros âmbitos da vida brasileira.

Enquanto no Rio de Janeiro muitos bares eram fechados por falta de público, em São Paulo estavam cada vez mais lotados. A cidade era o centro da música popular brasileira e seus artistas começavam a cantar o mundo à sua volta. Eram letras muito mais elaboradas e com temática muito mais séria do que as da Bossa Nova, e, por serem feitas por universitários, traziam recursos de técnica literária, dando mais qualidade à música brasileira.

Não há dúvida, entretanto, que os jovens compositores, de formação universitária, irão lançar mão de artifícios poéticos na construção de suas letras, através do uso do fragmento e da alegoria, da intertextualidade e da própria referência à tradição literária brasileira. Nesse sentido, a dimensão poética da música popular deixa de estar no uso do 'lirismo', ou de se fazer segundo os padrões da poesia popular, para assumir uma dicção culta. (HOLLANDA, 1981 p.37)

O melhor exemplo disso é o próprio Chico. Sua música *Pedro Pedreiro*, composta em 1965, tinha uma estrutura bastante longa, atípica para uma canção, mais apropriada para um poema. Com uma letra sofisticada que tentava imitar o ídolo Guimarães Rosa, com direito inclusive à criação de uma nova palavra, "*penheiro*", Chico colocava a forma a serviço do conteúdo de maneira absolutamente original, até então, no cancioneiro popular. O ouvinte, que poderia ser também um leitor, ficava esperando, esperando, esperando o trem e o futuro, juntamente com o pedreiro da construção, esperando, inclusive, o fim da música com certa ansiedade, já que não

estava acostumado a canções tão longas. O pedreiro, ser urbano por excelência, provavelmente foi o primeiro grande personagem da galeria buarqueana, que traria nos anos seguintes, o operário, a bailarina, o malandro e tantos outros, demonstrando que o universo do homem comum poderia, acompanhado de uma construção poética mais requintada, renovar a música popular brasileira.

A tevê Excelsior ainda teve fôlego para realizar um segundo festival, que teve como ganhadora a canção *Porta Estandarte*, de Geraldo Vandré, firmando o nome do artista no cenário da MPB como o compositor que queria falar sobre os anseios e os valores culturais de seu povo e de seu país.

Ainda em 1965, foi ao ar o histórico programa *O Fino da Bossa*, nome do famoso show realizado em 25 de maio de 1964, pelo Centro Cultural XI de Agosto da Faculdade de Direito do Largo São Francisco. O programa teria o comando de Elis Regina e Jair Rodrigues, dois artistas já conhecidos nos palcos paulistanos. A Record também lançou o programa *Bossaudade*, comandado por Cyro Monteiro e Elizeth Cardoso, para prestigiar o time da velha guarda que ainda tinha público cativo e continuava admirando estrelas como Vicente Celestino. Naquela época, havia o modismo de utilizar a palavra *bossa* em vários programas musicais.

Com a música liderando o espaço cultural brasileiro, em 22 de agosto do mesmo ano, a Record completou o cerco alcançando praticamente todos os públicos e, pensando na juventude, lançou o primeiro programa da série *Jovem Guarda*, comandado pelo compositor e cantor Roberto Carlos, em pleno sucesso, e que contava também com o "Tremendão" Erasmo Carlos e a "Ternurinha" Wanderléia. Nas tardes de domingo, a juventude lotava o Teatro Record para ver cabeludos de roupas extravagantes, aplaudindo e ovacionando os reis do Iê-iê-iê que estavam no poder.

Outros dois programas, ainda na Tevê Record, tentavam abarcar ao mesmo tempo todos os públicos: o *Show do dia 7*, que reunia todos os grupos musicais da emissora, e *Esta Noite se Improvisa*, uma competição entre artistas. Toda essa extensa programação musical consagraria a Record como uma das maiores incentivadoras da música nacional; entretanto, a convivência entre tendências tão diferentes em uma mesma emissora não era tão pacífica.

Atenção, pessoal, *O Fino* não pode cair! De sua sobrevivência depende a sobrevivência da própria música moderna brasileira. Esqueçam quaisquer rusgas pessoais, ponham de lado todas as vaidades e unam-se todos contra o inimigo comum: o iê-iê-iê. (MELO

O texto supracitado era do cartaz que foi afixado, à época, nos bastidores do Teatro Record, o que em nada afetou a audiência da *Jovem Guarda*, mas já denunciava o clima de hostilidade dentro da própria emissora entre as correntes musicais, o que seria amplamente explorado pela imprensa.

A cantora Elis Regina ficou no comando do *Fino da Bossa* até o final do ano quando partiu para turnê na Europa, e em 1966, o programa se transformou apenas em *Fino*, comandado, primeiro, por Pery Ribeiro e depois, por Wilson Simonal.

Nesse mesmo ano, os militares já estavam prestando atenção a músicas e espetáculos engajados como o *Opinião*, escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa, e protagonizado por músicos que começavam a incomodar, como Nara Leão. O clima ficou realmente mais preocupante para a cantora quando uma matéria sobre ela no *Diário de Notícias* teve como manchete “*Nara é de opinião: esse exército não vale nada*”. Correu então a notícia de que Nara seria presa, o que provocou reação até de Carlos Drummond de Andrade, que lhe dedicou uma crônica em forma de poema com 17 estrofes no jornal *Correio da Manhã*, para defender a cantora. Os últimos versos diziam:

[...] De música precisamos para pegar o rojão,
para viver e sorrir,
que não está mole não.
Nara é pássaro, sabia?
e nem adianta a prisão
para a voz que, pelos ares,
espalha sua canção.
Meu ilustre general
dirigente da nação,
não deixe, nem de brinquedo,
que prendam Nara Leão. (ANDRADE, 2003 p.612)

Entretanto, Nara Leão se arriscava, pois no próprio programa-manifesto do show *Opinião* não havia dúvidas das intenções políticas do espetáculo: “*A música popular é tanto mais expressiva quanto tem uma opinião, quando se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social.*”²⁸

Para Marcos Napolitano:

²⁸ Arte em Revista nº1, CEAC/kairos, São Paulo, 1979 p. 58-59

Opinião incorporou a forma do teatro-de-revista, tradicional espaço popular de crítica ligeira ao contexto social e político.[...] As canções se alternavam com piadas e diálogos que procuravam um posicionamento crítico diante da situação política ‘autoritária e entreguista’, patrocinada pelo regime militar. (NAPOLITANO, 2010 p.52)

O primeiro compacto de Chico Buarque, lançado em 1965, trazia *Pedro Pedreiro* e *Sonho de Um Carnaval*, sua primeira canção inscrita em um festival, o da TV Excelsior. A canção, como já foi dito acima, foi defendida e depois gravada por Geraldo Vandré, mas não se classificou.

Em meio a toda essa efervescência musical pela qual a Record era, sem dúvida, a grande responsável, os estúdios da emissora pegaram fogo em 29 de julho de 1966. E até a canção *Louvação*, que estava sendo tocada na rádio Record na hora do acidente e que, portanto, foi interrompida, foi apreendida pela juventude da época como um chamamento contra a mordida da ditadura militar. *Louvação* foi tocada centenas de vezes em casas e bares até a retomada das transmissões pela rádio Record.

Nesse clima de euforia com a música popular que funcionava como válvula de escape à repressão militar, a Record estava pronta para lançar seu II Festival, mesmo que ninguém mais se lembrasse do primeiro, realizado em 1960, no Guarujá, e arrebatou, de uma vez por todas, da Excelsior, a audiência dos festivais. A missão não seria tão difícil assim, já que a Excelsior havia perdido Solano Ribeiro, que foi transferido para a concorrente.

Para disputar a Viola de Ouro, prêmio do II Festival, duas concorrentes se destacaram desde as eliminatórias: *Disparada* de Vandré e Théo Barros e *A Banda* de Chico Buarque. Na cidade de São Paulo, não se falava sobre outra coisa. Como as transmissões eram em cadeia nacional, o festival ganhou caráter nacional, o tema virou febre nas ruas. O jornal *O Estado de São Paulo* resumiu bem o clima do momento: “Desde o finzinho de setembro, só duas torcidas contam: a da Associação Atlética *Disparada* e a da *Banda Futebol Clube*”. (MELLO, 2003 p.129) Cinemas e teatros chegaram a cancelar sessões no dia da final, dez de outubro, certos de que não teriam público. Imprensa, opinião pública e os próprios participantes do Festival estavam divididos quanto às duas canções.

No dia “D”, a decisão do júri foi enfim tomada. *A Banda* havia ganhado o Festival de Música Popular Brasileira (por 7 votos a 5) da segunda concorrente,

Disparada, mas nos bastidores, surpreendentemente, e para desespero dos organizadores, Chico se negou a receber o prêmio e ameaçou devolvê-lo em público se o primeiro lugar não fosse dividido com *Disparada*. Paulinho Carvalho, dono da Record, não duvidou da ameaça. Percebeu que precisava, de algum modo, salvar a situação e concedeu o primeiro prêmio a ambas as canções, ou seja, transformou em empate o que, obviamente, não era.

Apenas vinte e quatro horas após o festival, o compacto de Nara Leão com *A Banda* já tinha vendido 10 mil cópias. O disco de *Disparada* demorou para ganhar as ruas em virtude de problemas com a gravadora, o que fez, com certeza, que perdesse vendas. O compacto de *A Banda* foi um dos discos mais vendidos do ano. Na esteira do sucesso, o primeiro LP do compositor, no mesmo ano, apareceu como o 14º mais vendido, e a cada ano, Chico foi galgando mais posições no ranking fonográfico.

Ao mesmo tempo, *A Banda* e *Disparada*, grandes vencedoras do II Festival da Record, apesar de todas as diferenças entre as duas canções, davam os rumos que a MPB deveria seguir, depois do impacto da Jovem Guarda sobre a Bossa Nova. Uma marchinha, que lembrava outros tempos mais ingênuos e talvez mais felizes, e uma moda de viola de ritmo forte, dois gêneros bem brasileiros, haviam sido revisitados e com roupagem mais moderna, mostravam que a MPB continuava seu processo evolutivo.

Apesar da estrutura harmônica simples, as duas músicas conseguiram, a partir de melodias tocantes e rapidamente assimiláveis, veicular uma poesia de qualidade e conteúdo 'social'. A nostalgia melancólica de 'A banda' ou a 'exortação épica de 'Disparada', sob duas óticas diferentes, resumiram o turbilhão de sentimentos coletivos que se entrecruzavam no seio da sociedade brasileira, sobretudo em meio aos segmentos mais politizados da classe média: o conflito ético e político, entre a passividade diante do contexto autoritário e a vontade de atuar para mudá-lo. (NAPOLITANO, 2010 p.130)

2.4 E o cenário muda

Ao tomar o governo que, também aos olhos do povo estava desgovernado, os militares tiveram, em certa medida, apoio popular e tinham todas as condições de fazer um governo de transição para um grupo de políticos civis de centro, mas o gosto pelo poder corrompeu qualquer boa primeira intenção. As intolerâncias foram aos poucos alimentando a resistência até daqueles que jamais se considerariam de esquerda. Em junho de 64, Castello Branco extinguiu não apenas a UNE, mas todas as demais organizações estudantis, ato que não teve o efeito desejado, pois já em setembro, poucos meses depois, as lideranças estudantis haviam se reorganizado para buscar o espaço perdido.

O governo acreditava em bruxas, elas efetivamente existiam, e ele se dispunha a caçá-las, mas o problema não estava nas bruxas, e sim na maneira como as caçavam. Para purgar o ensino infiltrado por esquerdistas, policializou-se a Universidade.”(GASPARI, 2002 p.222)

E a dissociação entre governo e intelectualidade começou a se tornar uma realidade sem volta.

Em 1965, Chico teve seu primeiro problema com a censura provocado pela letra da música *Tamandaré*, incluída no repertório do show *Meu refrão*. A música foi proibida por conter frases consideradas ofensivas ao patrono da Marinha, o almirante Joaquim Marques Lisboa, também conhecido como Marques de Tamandaré, que, na época, tinha seu rosto estampado na cédula de um cruzeiro. Na verdade, Chico dizia a Tamandaré: “*a maré não tá boa, vai virar a canoa*” numa alusão clara ao momento político e social e ainda questionava o valor do marquês, cobrando-lhe as medalhas e a nobreza: *Cadê as batalhas/Cadê as medalhas/Cadê a nobreza*.

Nesse caso, a censura, mesmo sem querer, prestou um serviço ao compositor, que, vendo seu show desfalcado em virtude da música censurada, compôs, em apenas cinco dias, um de seus maiores sucessos, *Noite dos Mascarados*, para substituir a canção que a Marinha havia afundado apenas com uma caneta e sem qualquer canhão.

Na mesma época, ao final de todo show *Opinião*, comandado por Nara Leão, o grupo cantava desafiador:

Podem me bater,
Podem me prender,
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião.

E de nada adiantou o show sair de cartaz em abril de 1965, pois foi substituído pela peça *Liberdade, Liberdade*, completamente antiditatorial e estrelada por Paulo Autran, que relembrou sua importância política:

Quando em 1965 fiz *Liberdade, Liberdade*, atingi meu terceiro nível de conscientização. Aí passei a compreender a função mais importante do teatro, a função política e social. A partir desse espetáculo passei a levar o teatro mais a sério. *Liberdade, liberdade* foi também importante porque descobri que era imprescindível fazer teatro não só no Rio e em São Paulo, mas pelo Brasil inteiro. (KHOURY, 2001 p.71)

Nessa entrevista de Paulo Autran a Simon Khoury, publicada na Série Teatro Brasileiro, um dos maiores atores brasileiros demonstrou que foi, a partir dessa encenação, que nasceu a percepção sobre a necessidade de se engajar na luta pela liberdade, fenômeno que se alastrava pela classe artística.

Ao mesmo tempo em que Chico se tornava famoso ao defender *A Banda* nas eliminatórias de setembro de 66 do Festival, no dia 23 do mesmo mês, seiscentos estudantes eram encurralados no campus da antiga Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, hoje conhecida como Universidade Federal do Rio de Janeiro, espancados e levados para um campo de futebol. A música brasileira tinha de se transformar em porta-voz contra essas agressões que se intensificavam a cada dia e Chico não podia se furtar ao papel que lhe seria imposto pela própria classe média que enxergava no artista seu melhor representante.

Enquanto isso, o movimento fortemente influenciado pela poesia concreta e que ficaria conhecido como Tropicalismo dava seus primeiros passos em 1967, mas não pretendia de forma alguma usar a música para alterar o quadro político. A proposta do movimento era outra. Seus idealizadores, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Os Mutantes queriam apenas que não houvesse exclusão de nenhum ritmo musical, que não houvesse preconceito de nenhuma ordem, apostavam na diversidade como uma forma de enriquecimento cultural e acreditavam que, quer fosse Ie-ie-iê,

bossa nova, música de protesto ou até mesmo estilos musicais estrangeiros, como o Rock'n'roll, todos deveriam ter espaço no cenário musical. Uma reação ao preconceito que existia muitas vezes entre correntes musicais diferentes, principalmente dentro da própria TV Record, como citado anteriormente.

Durante 67, a ditadura foi tomando outra forma, sua forma mais dura. Os militares aos poucos foram se assumindo definitivamente no poder e se enxergando dentro da ditadura. Era como se não houvesse mais porque se envergonhar de tantas violações de liberdades civis, o que alimentava o círculo vicioso, pois quanto mais arbitrário se tornava o regime, mais reações radicais originava, o que por sua vez, impunha mais força do governo, num movimento que parecia não ter fim.

Até 68, houve pouca repressão à atividade cultural e o próprio Chico admitiu que a mesma chegou, inclusive, a ser estimulada:

O que foi reprimido depois de 1964 foi, sobretudo, a política sindical, os partidos políticos, mas a atividade artística praticamente se salvou até fins de 1968. Não existia, por exemplo, a censura prévia que se instalou a partir do AI-5. Até esse momento podia acontecer que proibissem uma peça ou uma música, mas eram exceções, não era a censura prévia, que foi tão desgastante. Em certa medida se criava um mecanismo de autocensura, porque você sabia que ia enfrentar dificuldades. Então, nesse primeiro período a cultura e a arte foram preservadas, e de fato a produção foi estimulada, porque passou a ser um canal catártico, ganhou uma importância extraordinária porque os estudantes não tinham outro meio de expressão. Eu era estudante em 1964 e fecharam o grêmio estudantil, onde havia diversas atividades... E finalmente o grêmio foi fechado e as lideranças estudantis sumiram. Resultado: o que iam fazer os estudantes, sem um canal de manifestação política? Fazer música e ir ao teatro Opinião. Tudo isso ganhou uma força extraordinária. Muitos compositores eram do movimento estudantil ou tinham alguma ligação com ele, e, como faziam música popular, alguns começaram a fazer política através dela. (BUARQUE apud WEINSCHELBAUM, 2006 p.232)

Em janeiro de 1968, na estreia da peça *Roda Viva* de Chico Buarque, que propositalmente contava a história de um ídolo da canção popular, seu diretor, José Celso Martinez Corrêa, dizia: “*é preciso provocar o espectador, chamá-lo de burro, recalado, reacionário.*” Em sua trajetória polêmica enquanto diretor, Zé Celso não queria apenas provocar discussão ou contestar a ordem estabelecida, mas obviamente tentar responder ao chamado da sociedade que sentia que algo precisava ser feito. Na sua visão, nem que fosse pela fantasia da dramaturgia, o público, ou melhor, o povo, tinha que tomar as rédeas de seu próprio destino para se insurgir contra uma ordem

reinante de completa opressão.²⁹ Entretanto, em um espetáculo teatral repleto de palavras, a palavra de Chico colocada em um texto fraco dramaturgicamente foi dominada pela performance que Zé Celso imprimiu ao espetáculo. O fato não incomodou muito ao cantor, já que era uma maneira, embora tímida e até ingênua, de Chico corresponder ao papel de oposição que a sociedade esperava dele, mesmo que, contraditoriamente, corrompesse sua imagem de bom moço, a qual o público adorava, mas que tanto incomodava o artista.

O texto de *Roda Viva* não foi editado e encontrá-lo é algo raro, uma tentativa talvez do próprio Chico em não divulgar uma "cria" que não lhe causa orgulho. Atualmente, Chico Buarque não libera nenhuma nova montagem em virtude de considerar que o texto possui deficiências dramáticas. Comparando o seu texto ao de outra peça sua, *Gota D'água*, escrita uma década depois, quando o artista já era muito mais experiente e maduro, ele próprio reconhece a fragilidade de *Roda Viva*:

Eu tava lá. Não fui traído. Reconheci conscientemente que a peça era fraca e que só o trabalho dele daria uma dimensão maior.[...]na hora que dei o espetáculo para ele montar, tava sabendo que ia ser um espetáculo do Zé Celso. Agora, não tem texto. Essa peça, *Gota d'água*, não entregaria não. É uma peça que prezo, faço questão que as palavras sejam aquelas. *Roda Viva* não existia. Foi um ensaiozinho de quem nunca tinha feito teatro. Agora, porra, sou 10 anos mais velho. Tenho mais experiência e confiança no que to fazendo. Se você falar que a peça é uma merda, vou discutir contigo. Vou brigar. *Roda Viva*, antes que você fale, digo: é uma merda.³⁰

²⁹ SCHAWRS, Roberto *Cultura e Política, 1964-1969 Alguns esquemas* traz a posição de Zé Celso. Numa entrevista traduzida em *Partisans* nº 46 (Paris, Maspero), José Celso explica: “Enfim, é uma relação de luta, uma luta entre os atores e o público. (...) A peça o agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Quer dizer que ela qualifica o espectador de cretino, reprimido e reacionário. E nós mesmos também entramos neste banho” (pg. 75). “Se tomamos este público em seu conjunto, a única possibilidade de submetê-lo a uma ação política eficaz reside na destruição de seus mecanismos de defesa, de todas as suas justificações maniqueístas e historicistas[...]O teatro tem necessidade hoje de desmistificar, de colocar este público em seu estado original, frente a frente com a sua grande miséria, a miséria do pequeno privilégio obtido em troca de tantas concessões, tantos oportunismos, tantas castrações, tantos recalques, em troca de toda a miséria de um povo. O que importa é deixar este público em estado de nudez total, sem defesa, e incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo, inédito, fora de todos os oportunismos estabelecidos (que sejam ou não batizados de marxistas). A eficácia política que se pode esperar do teatro no que diz respeito a este setor (pequena burguesia) só pode estar na capacidade de ajudar as pessoas a compreender a necessidade da iniciativa individual, a iniciativa que levará cada qual a jogar a sua própria pedra contra o absurdo brasileiro[...] Disponível no endereço eletrônico <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/visoes-brasileiras/cultura-e-politica> Acesso em 02/02/2014

³⁰ Em 1976 os editores do *Pasquim* resolveram editar *O Som do Pasquim*, livro com grandes entrevistas com os astros da música popular brasileira que haviam sido publicadas anteriormente pelo *Pasquim*. Entretanto, Chico quis dar nova entrevista por achar que a antiga estava desatualizada. (1976 p.23)

A história de *Roda Viva* tinha alguns pontos autobiográficos, pois era a história de um ídolo popular, um cantor chamado Benedito Silva, que resolveu mudar seu nome para Ben Silver, para agradar ao público. A peça estreou em janeiro de 1968, no Rio de Janeiro, mas foi em São Paulo que a peça ganhou notoriedade ao ter o teatro Galpão, onde era apresentada, invadido pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), grupo de direita que apoiava a ditadura.

O ídolo Ben Silver foi vivido por Heleno Prestes, e a mulher dele, por Marieta Severo. Zé Celso, que saía de uma ousadíssima encenação de O rei da vela, de Oswald de Andrade, encantou-se com a perspectiva de trabalhar o próprio mito de Chico. No palco do teatro Princesa Isabel, no Rio, onde Roda Viva estreou no dia 15 de janeiro de 1968, havia um cenário, ladeado por um enorme São Jorge e uma monumental garrafa de Coca-cola - mas a ação se desenrolava também na plateia, em meio aos espectadores. Muitos deles saíam respingados com o sangue de um fígado cru que os atores dilaceravam com os dedos. Não poucos duvidaram de que tanta agressividade partisse de Chico, preferindo debitá-la ao diretor, que teria tomado excessivas liberdades com o texto. Zé Celso admite que fez daquelas 50 laudas apenas ponto de partida para uma criação mais livre, mas não acredita que tenha cometido uma traição. Apenas, explica, tratou o autor com "carinhoso desrespeito". E Chico, ele diz, apoiou tudo, não interferiu em nada - "só numa cena em que Marieta Severo deveria aparecer nua; aí não concordou, e ela fez a cena com uma roupa cor da pele". Depois do Rio, o espetáculo viajou para São Paulo, num momento em que a radicalização política já não estava apenas nas escaramuças entre os estudantes e a polícia. O tenebroso CCC, Comando de Caça aos Comunistas, estava bem articulado, e foi um grupo de militantes seus que invadiu o Teatro Galpão na noite de 17 de julho, destruindo os cenários e espancando os atores.(WERNECK, 2006 p. 63).

Não havia como não tomar partido naquele momento, principalmente o artista que era tido como “unanimidade nacional”. Existia uma imagem construída do compositor de representante da sociedade, à qual Chico deveria corresponder e *Roda Viva* era uma resposta ao público de que o bom moço também era capaz de criações mais ousadas, mesmo que hoje, vista à distância, possa parecer um texto completamente ingênuo, quase um clichê. Uma obra, como ele mesmo admitiu, muito mais de Zé Celso do que sua.

Roda Viva atraiu público também em Porto Alegre, muito mais pela fama de seu autor, já bastante conhecido e festejado nacionalmente, do que pela produção em si. Mas a temporada que deveria ser de 27 dias, durou apenas a apresentação da estreia.

No dia seguinte, o Departamento de Polícia Federal proibiu a exibição da peça em todo território nacional. Dizia a nota:

A peça '*Roda Viva*' transformou-se em autêntico 'show' depravado, numa constante sucessão de cenas atentatórias à moral e aos bons costumes. Toda gama de atos libidinosos e de mímica pornográfica era apresentada no palco, culminando com um indiscutível ato sexual. Como se não bastasse, conclama o público burguês a se levantar, incitando-o a derrubar a ditadura, que se implantou no Brasil[...] ³¹

Pela nota, é possível observar que a ditadura era tratada pela Polícia Federal como um regime aceitável, do qual um governo não deveria se envergonhar, mas punir quem se levantasse contra tal regime.

Ainda em 68, o compositor participou, no Rio de Janeiro, da "Passeata dos cem mil", que reuniu estudantes, artistas e intelectuais em um protesto contra a ditadura militar, o que o levaria a prestar depoimentos na Polícia Federal sobre sua participação.

No dia 13 de dezembro de 1968, o governo de Costa e Silva decretou o Ato Institucional Número 5 (AI-5), que aposentou juízes, cassou mandatos, acabou com as garantias do habeas-corpus e aumentou a repressão em todas as suas formas, inclusive na censura a artistas e suas criações, quer fossem ou não de oposição ao governo. O momento não inspirava liberdade, principalmente depois que o presidente Costa e Silva, doente, foi substituído pelo General Emilio Garrastazu Médici, que faria o período mais negro da ditadura. De acordo com o *Projeto Brasil: nunca mais* ³², entre 1964 e 1968, foram 308 as denúncias de tortura; mas, durante 1969, elas simplesmente triplicaram dando um salto para 1027 e, em 1970, para 1206.

Logo depois da instauração do AI-5, Chico Buarque foi acordado durante a noite de 20 de dezembro, com policiais civis armados dentro de seu apartamento, que o levaram para depor na praça XV, onde havia uma unidade do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e, em seguida, para o Primeiro Exército, na Avenida Presidente Vargas. Apesar de não ter sido preso naquele momento, era hora de pensar seriamente em deixar o Brasil. Chico aproveitou uma viagem que já estava marcada para fazer um show no Festival do Midem, em Cannes, e também o lançamento de um disco na Itália

³¹ Vide anexo G - VEJA ed. 06 p.20 16/10/1968

³² *O Projeto Brasil: nunca mais* é uma reunião de milhares de informações do período da ditadura, coletadas e organizadas clandestinamente de 1979 a 1985, e que funcionou sob a coordenação de Dom Paulo Evaristo Arns, à época, arcebispo de São Paulo.

para se estabelecer naquele país, no início de 1969. Deveriam ser apenas dez dias, mas depois do episódio com a polícia, pelo menos por algum tempo, era mais seguro não retornar ao Brasil, o que levou Chico e a esposa Marieta Severo a permanecerem 14 meses na Europa.

Poucos anos foram tão significativos para a história do mundo e do Brasil como o de 1969. Foi em 69 que o homem chegou à lua, que os americanos combateram na guerra do Vietnã, que o mundo assistiu, com estranhamento, a um festival de nome Woodstock, que reuniu milhares de jovens agindo de forma completamente liberal. O ano de 69 também marcou o Brasil com inúmeros acontecimentos: o lançamento do *Pasquim*, periódico que fazia forte oposição ao governo, a morte em cena da grande diva do teatro brasileiro, Cacilda Becker, e o milésimo gol de Pelé. Em setembro, ainda iria ao ar a primeira edição do Jornal Nacional da Rede Globo, que fez e ainda faz história no telejornalismo brasileiro. E, enquanto tudo isso acontecia, Chico passava por um período difícil na Itália, com dificuldades para ganhar dinheiro, sem poder lançar discos, o que acabou fortalecendo a ideia de que estaria vivendo melhor se estivesse no Brasil.

Chico retornou, em março de 1970, fazendo barulho, como Vinicius de Moraes havia recomendado, para não ter perigo de ser preso. A tevê Globo o esperava no aeroporto para noticiar sua volta com toda pompa, mas a censura não estava mais tão compreensiva em relação às suas músicas. Ainda em 70, Chico compôs a canção *Apesar de você* que, apesar de ser uma resposta clara à ditadura, surpreendentemente, não foi censurada prontamente e se tornaria uma espécie de hino da resistência. Somente depois de vender cerca de 100 mil cópias e tornar-se bastante conhecida, é que o governo percebeu seu alcance e resolveu censurar a canção, quando o disco foi retirado das lojas e até a fábrica da gravadora foi fechada. Mesmo que com um pouco de atraso, a censura estava disposta a cumprir o seu papel, e o cerco dos militares à produção do artista não iria se afrouxar daquele momento em diante.

Com parte de suas canções composta ainda em Roma e a outra parte na volta ao Brasil, o LP *Construção*, lançado em 1971, ainda é considerado por muitos críticos a obra-prima do compositor. Recheado por uma poesia requintada de métricas sofisticadas, *Construção* fez enorme sucesso em um país que contraditoriamente também cantava a ufanista *Eu te amo, meu Brasil, eu te amo*, junto com Dom e Ravel e fazia de a *Buzina do Chacrinha* o programa de maior audiência da televisão brasileira. Entretanto, apesar do reconhecimento de público e crítica, também havia o

entendimento dos militares de que a obra de Chico era um perigo para o sistema e que deveria estar no topo da lista da atenção da censura.

Além do cerco aos discos, o que naturalmente aborrecia o compositor, os shows também não agradavam mais a Chico, que tinha sempre de fazer um show exclusivo, uma espécie de pré-estreia de casa vazia para os censores, quando o espetáculo era avaliado para ser liberado ou censurado. Talvez, justamente pelo cerceamento às suas músicas e shows além, claro, das artes caminharem fortemente juntas naquela época, a década de 70 foi o período de maior envolvimento do artista com o teatro. Era preciso falar por outros meios.

São da década de 70 os sucessos com as peças: *Calabar* (1973), *Gota d'água* (1975), *Os Saltimbancos* (1977) e *Ópera do Malandro* (1978). Cada uma dessas peças vale uma tese, mas não é esse o foco desta pesquisa. O que tem de ser ressaltado é que o teatro, nos anos 70, teve lugar de destaque na carreira de Chico. Foram compostas canções de grande sucesso para esses musicais como *Cala a boca*, *Bárbara*, *Não existe pecado ao sul do Equador*, *Fado Tropical* para *Calabar*, ou então *Basta um dia* e a própria música que dava nome à peça em *Gota d'água*, bem como *Geni e o Zepelim*, *Folhetim* e *Homenagem ao Malandro* para *Ópera do Malandro*.

Em cada peça de teatro buarqueana era possível identificar um pedaço do Brasil da época, mesmo que o contexto da narrativa fosse outro. Em *Calabar*, por exemplo, que se passa à época da invasão holandesa no século XVII, o personagem principal era uma clara referência a Carlos Lamarca, capitão do exército brasileiro que abandonou a carreira militar para se unir à Vanguarda Popular Revolucionária e mais tarde ao MR8, o Movimento Revolucionário 8 de Outubro, grupos da luta armada contra a ditadura. Lamarca foi morto em 1971 pelo exército. Da mesma maneira que a traição do personagem Calabar podia ser questionada, também a de Lamarca que, apesar de militar, não concordava com o que os militares estavam fazendo no governo, e que, por isso mesmo, passou para o outro lado, para combatê-lo.

Chico foi o primeiro dos artistas do primeiro time a voltar do exílio. Em 72, chegaram Caetano Veloso e Gilberto Gil. Esses retornos não queriam dizer que a censura havia dado uma trégua, muito pelo contrário, até produções internacionais, que não faziam qualquer alusão ao Brasil, como o filme *O último tango em Paris* foi proibido no mesmo ano. Da mesma forma, no ano seguinte, seria proibida a peça *Calabar* de Chico Buarque e Ruy Guerra e jornais como *O Estado de São Paulo*

continuavam a buscar formas alternativas de contar o que acontecia, publicando poemas nos espaços reservados às matérias que a censura proibia.

No aniversário de 10 anos da ditadura, em 1974, o cerco militar às produções de Chico era tão forte que o artista, cansado de ver suas composições mutiladas, lançou o LP denominado, muito oportunamente, *Sinal Fechado*. Nesse novo álbum se aventurava quase que exclusivamente como cantor, com exceção de uma única faixa *Acorda amor*, que teve sua autoria lançada sob o pseudônimo de Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, personagens fictícios criados pelo próprio Chico.

A década de 70 foi também a década de desenvolvimento da TV brasileira. Se em 1970, apenas 27% da população brasileira tinha aparelhos de televisão, todos ainda em branco e preto, pois a primeira transmissão a cores somente ocorreria em 72, em contrapartida, em 1979, já existiam mais de dezesseis milhões de televisores espalhados pelo Brasil.³³

Rapidamente a Rede Record perdeu espaço para a Tevê Globo e a população brasileira mudou de canal para assistir aos grandes sucessos de Janete Clair, como as telenovelas *Selva de Pedra* (1972-1973) e *Pecado Capital* (1975-1976) ou, ainda, a trama *Dancing Days* (1978-1979), de Gilberto Braga. Acontecia então, um movimento claro de substituição, fazendo com que as novelas ocupassem o lugar que fora dos festivais de música, na década anterior. A população já não cantava sua situação de opressão acompanhando seus ídolos dos festivais, mas vivia a alienação dos personagens que se sucediam no mundo da telenovela. Ao mesmo tempo, jovens no Araguaia, nas prisões, nas ruas, nos porões da ditadura eram mortos porque não se contentavam em estar confortavelmente sentados em frente à TV, satisfeitos com o “milagre econômico” que os militares apregoavam aos quatro ventos.

É célebre a frase atribuída ao presidente Médici:

Sinto-me feliz, todas as noites quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta de greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranquilizante após um dia de trabalho. (GONTIJO, 2010 p.422).

³³ Dados retirados do artigo *A Legislação Nacional de Telecomunicação nos anos 60 e 70 e a Rede Globo como estudo de caso* de Gabrielle Lins Meireles e disponível no endereço eletrônico http://www.encontro2012.rj.anpuh.org/resources/anais/15/1338381923_ARQUIVO_ALegislacaoNacionaldeTelecomunicacaonosanos60e70eaRedeGlobocomoestudodecaso Acesso em 24/11/2013

Entretanto, o milagre econômico não era tão milagroso assim e a inflação começou a ser uma preocupação cada vez maior para o governo militar, que escondia da população qualquer coisa que pudesse ser considerada ruim, até mesmo um surto de meningite³⁴. Porém, a inflação não era possível ser escondida. Os preços subiam diariamente e a população começou, enfim, a enxergar a desastrosa política econômica do governo, que contraía empréstimos internacionais cada vez mais altos, tornando conhecida a expressão que viria a se tornar bastante popular naqueles anos: “dívida externa”.

Como consequência dos problemas econômicos, nas eleições para deputado federal, estadual e para o Senado, em 1974 e 1978, o MDB, partido do Movimento Democrático Brasileiro, que fazia oposição ao governo, teve ótima votação. A população, até então anestesiada pelo aparelho ideológico montado pela ditadura, dava mostras que não estava satisfeita com o regime.

Ainda ligado ao teatro, Chico escreveu, em 1975, em parceria com Paulo Pontes, a tragédia "greco-carioca" *Gota d'água*, uma releitura de *Medéia*, de Eurípedes, baseada na adaptação que Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, havia feito para a televisão. A peça se tornou um dos maiores sucessos de crítica e de público, e Chico dramaturgo recebeu o Prêmio Molière, como melhor autor teatral. Todavia, o artista não foi receber o prêmio na cerimônia de entrega, como protesto à censura que proibira tantas peças de outros autores.

A história de *Gota d'água* se passa no Rio de Janeiro, o mesmo Rio que sofria com o Sistema Financeiro de Habitação, praticamente falido. Como os próprios autores ressaltavam no texto, é o povo que volta ao contexto, o povo que vive o cotidiano das grandes cidades, o brasileiro que não colabora com a fantasia do mundo cor-de-rosa que os militares gostavam de retratar. Na boca do personagem Creonte, a crítica rasgada:

CREONTE:[...]Mas brasileiro não quer cooperar/ com nada, é anárquico, é negligente/ E uma nação não pode prosperar/ enquanto um povo fica impaciente/ só porque uma merda de trem atrasa... Eu chego, eu sei.../ Vou lhe dizer o que é que é o brasileiro/ alma de marginal, fora-da-lei,/ à beira-mar deitado, biscateiro,/ malandro incurável, folgado paca[...] (HOLLANDA&PONTES, 1975 p. 95)

³⁴ Na década de 70, houve em São Paulo o maior surto de meningite já registrado no país, mas que os militares tentaram encobrir. O maior número de óbitos foi observado em 1975, quando foram registrados 411, média de 1,15 ao dia. (Dados retirados do site do CREMESP - Conselho Regional de Medicina do Estado de São Paulo)

E é ainda Creonte que ensina como viver em tempos difíceis como aqueles:

CREONTE: [...]Mas preste atenção que a partir de agora /todo mundo um pouco vai depender de você. Cuidado que existe hora pra ser amigo e pra ser o poder. Não queira sair por aí afora dizendo o que pensa. Diga o contrário. Esqueça o nome do seu companheiro e cumprimente o pior salafário, que ninguém é inútil por inteiro. Esteja quase sempre sem horário e sempre de partida pro estrangeiro[...] (HOLLANDA&PONTES, 1975 p. 36)

Em 1977, a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo foi invadida pelos militares que apreenderam até máquinas copiadoras que foram consideradas como material subversivo, enquanto os estudantes fugiam das salas de aula sem saber ao certo o que estava acontecendo. Dessa forma, era melhor que a incursão criativa de Chico, nesse mesmo ano, fosse através de uma "inocente" montagem infantil, em que a crítica política e social passasse despercebida. Assim, em 77, gato, cachorro, galinha e jumento eram os animais que ganhavam voz para cantar o musical *Salimbancos*, uma versão do texto italiano de Sergio Bardotti e na qual Chico se permitiu certas liberdades na tradução. Logo na música de abertura "*Bicharada*": *Era uma vez/ (e é ainda)/ certo país/ (e é ainda)/ onde os animais/ eram tratados como bestas/ (são ainda, são ainda)*, a alusão ao Brasil já era explícita, mas mesmo assim, a censura da época não percebeu a relação e permitiu o espetáculo.

Em 1978, os jovens sentados no chão se reuniam em frente ao TUCA, o teatro da PUC, enquanto a cavalaria os vigiava, numa demonstração clara de força, prontos a atacar a qualquer momento. O mesmo acontecia na faculdade de medicina da USP e em muitos outros campi espalhados pelo país.

Nesse mesmo ano, Chico vai a Cuba pela primeira vez, como jurado do Prêmio Literário da Casa de Las Américas, numa época em que o Brasil, seguindo a orientação dos Estados Unidos, não tinha relações diplomáticas com Cuba, reatamento que só viria a acontecer em 1986. Ao voltar ao Brasil, o artista foi detido pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), juntamente com o escritor Antonio Callado e o jornalista Fernando Morais, seus colegas de júri, em Cuba. Todos foram obrigados a prestar depoimentos sobre a viagem.

Sobre a ação da censura nas letras de suas canções, Chico lembrou, em entrevista ao documentário *Vai Passar*,³⁵ as artimanhas que utilizava para a liberação de suas músicas:

Com música descobri um sistema engraçado, que era mandar uma letra enorme, com introdução, final e no miolo é que estava a letra verdadeira. Aí com esse recheio todo, a letra era liberada, mas você não era obrigado a gravar toda aquela letra, com a música liberada você podia gravar um pedaço dela, aí você gravava o pedaço que era pra valer!

No mesmo documentário, também rememorou o clima de insegurança que havia nas ruas, como a ditadura havia se tornado muito mais endurecida do que nos primeiros anos do governo militar, logo após o golpe de 64.

A repressão se dava em todos os níveis. Quando o autoritarismo está no poder, lá em cima, cada guarda se sente poderosíssimo [...] você ser parado numa blitz policial e não ter um documento era um risco muito grande [...] pra qualquer cidadão, um cidadão comum [...] era um clima de terror muito grande [...] o clima de insegurança reinava [...] todo mundo tinha muito mais medo da polícia do que do ladrão.

Finalmente, ainda em 1978, o presidente Geisel decretou o fim do AI5, num movimento que o general vinha arquitetando já há algum tempo, junto com seu ministro-chefe da Casa Civil, Golbery do Couto e Silva, apelidado de “o Bruxo”, que pretendia fazer uma distensão lenta e gradual. Entretanto, a missão de completar o processo ficaria para o general João Baptista Figueiredo, que assumiu a presidência em março de 1979, num quadro econômico extremamente difícil, pois no final dos anos 70 a inflação chegava a 94,7% ao ano, para alcançar os 110% em 1980 e os 200% em 1983. Além disso, a taxa de desemprego era altíssima num país que contava com 25% de analfabetos.

No campo teatral, foi a vez de Chico escrever a *Ópera do Malandro* baseada na *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, e na *Ópera de três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. O trabalho partiu de uma análise dessas duas peças conduzida por Luís Antônio Martinez Corrêa e contou com a colaboração de Maurício Sette, Marieta Severo, Rita Murtinho e Carlos Gregório. Os quinze anos de

³⁵ O documentário *Vai Passar* de 2005 foi gravado em DVD e compõe a série retrospectiva da obra de Chico Buarque gravada por EMI Music Brasil e também se encontra disponível para consulta no endereço http://www.youtube.com/watch?v=Pu_Ii0Ibsuo&feature=youtu.be

1930 a 1945 da era Vargas foi o período escolhido para situar a história, que se ambientava no bairro da Lapa no Rio de Janeiro, como o autor revelou à imprensa.

[...] os personagens são gente do povo. Até os poderosos desta peça são gente da Lapa. Eles são cariocas, o clima é o submundo dos anos 40, a linguagem é popular. Em Gota d'água o texto foi todo feito em versos, o que não acontece na Ópera. Fomos ao original que inspirou Brecht, a Ópera do mendigo, e nas duas peças a temática do marginal, da corrupção é muito bem explorada. Gay escreveu sobre A Boca do Lixo de Londres, retrato fiel da sociedade de 1728. Nós pegamos a Lapa, os bordéis, os agiotas, os contrabandistas, os policiais corruptos, os empresários inescrupulosos. Partimos de uma linguagem urbana, corriqueira e vulgar.³⁶

Ainda na mesma entrevista, ao ser perguntado por que ambientar a história na década de 40, Chico não se fez de desentendido e, apesar da censura ainda vigente, declarou sua intenção clara de relacionar os dois períodos:

[...]Tivemos uma série de motivos para situar o texto em 40. Achamos que há uma coincidência entre o momento em que a gente está vivendo e aquela época. Entre 43, quando se vislumbrava o fim do Estado Novo, e 78 há muitas semelhanças. Um outro motivo foram os problemas que gente ia ter de enfrentar com a censura se nos fixássemos nos dias de hoje. Ao colocarmos um chefe de polícia ou policiais em cena, em plena década de 70, alguém poderia se sentir caricaturado ou ofendido. Por exemplo, um dos principais personagens de John Gay era uma caricatura do ministro da Justiça da época. Isso podia ser feito na Inglaterra de 1728. Já não pode. Essa "concessão" que estamos fazendo, na verdade, em não situar o texto hoje, não representa uma frustração. Colocamos tudo direitinho, como a gente realmente quer fazer. Os anos 40, a decadência da Lapa, da malandragem, da "época de ouro do samba", a invasão do capital estrangeiro. E a cada dia sentimos mais esta aproximação entre o fim do Estado Novo e a crise que atravessamos.

No final da década de 70, as greves no ABC paulista pipocavam lideradas por um metalúrgico chamado Luiz Inácio da Silva, que viria a ficar mais conhecido por seu apelido, Lula. Em 10 de fevereiro de 1980, no colégio Sion em São Paulo, foi criado o partido dos Trabalhadores, PT, formado por lideranças sindicais e por intelectuais de esquerda como Sergio Buarque de Holanda, pai de Chico, que viria a falecer apenas dois anos depois, em 1982, aos 79 anos de idade.

³⁶ BUARQUE, Chico. Trecho de entrevista à Maria Amelia Mello. Revista *Isto É* - 02/08/1978. Disponível no endereço http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_02_08_78.htm Acesso em 05/08/2010

Maria Amélia Buarque de Holanda, 78 anos, viúva do historiador Sergio e mãe do cantor e compositor Chico, foi a primeira personalidade brasileira a dar sua colaboração financeira para a campanha presidencial do deputado federal Luiz Inácio Lula da Silva (PT-SP). Antes mesmo da abertura da conta Lula 89-PT, na agência do Banco do Brasil, na Praça da Árvore, bairro do Jabaquara, que ganhou o número 13.000-1, Maria Amélia entregou sua contribuição a um amigo de Lula, no Rio de Janeiro, mas pediu que o cheque só fosse depositado no dia 20, quando recebe seu 13º salário. Maria Amélia solicitou que não fosse divulgado o valor de sua contribuição. (KOTSCHO, 2006, p.153)

Chico esteve, assim, muito próximo do PT desde a criação do partido e apoiou publicamente tanto a candidatura de Lula como a de Dilma Roussef para a presidência, o que acabou de alguma forma, possibilitando que sua irmã Ana de Hollanda assumisse, em 2011, o Ministério da Cultura no governo Dilma. Sem experiência e sem apoio político, Ana ficou apenas pouco mais de um ano e meio à frente do Ministério.

2.5 A canção em tempos de democracia

Embalados pela lei da anistia de 1979 e ao som da canção buarqueana *Bye Bye Brasil*, os anos 70 terminaram. E se, para Chico, a década de 70 foi marcada pelas peças teatrais, a década de 80 propiciou cerca de 100 novas composições, muitas em parceria com Edu Lobo, que se tornaria seu parceiro mais constante, como também muitas canções para cinema como *Eu te amo*, tema do filme de mesmo nome. Não houve um único ano da década de 80 sem que Chico lançasse um novo disco e há anos, inclusive, em que as produções se multiplicaram, como por exemplo, 1985, que trouxe 3 conhecidos LPs: *O Corsário do Rei*, *Ópera do malandro* e *Malandro*. Foram as duas

décadas de maior volume de trabalho, 70 e 80, praticamente iguais em número de canções, em que o cotidiano e o amor se alternaram enquanto temas de suas letras.

Nos anos 80, o povo brasileiro foi aos poucos recuperando seus direitos políticos, perdidos durante o longo período da ditadura. Os trabalhadores puderam voltar a fazer greves, os exilados puderam retornar ao país e o movimento das *Diretas Já*, do qual Chico participou ativamente, cresceu de norte a sul. Mesmo que o primeiro presidente civil depois de tanto tempo tivesse tido eleições indiretas, o Brasil se emocionou ao ver Tancredo Neves vencer, mas não assumir, devido à sua morte às vésperas da posse. O povo brasileiro teve ainda que esperar mais alguns anos para poder exercer seu poder de voto e, ao mesmo tempo, também sua força de impeachment ao eleger e derrubar Fernando Collor de Melo.

Num movimento claro da abertura política que se iniciava, a peça *Calabar* foi finalmente liberada pela censura e estreou em São Paulo em 1980. Mas o início dos anos 80 ainda era um período de muitas dúvidas, principalmente sobre a vida política.

Dizia o presidente João Figueiredo, último dos generais presidentes, mostrando que a abertura política tinha resistência interna, mas também seu apoio, mesmo que truculento: *É para abrir mesmo. Quem quiser que não abra, eu prendo e arrebento.*³⁷ Era uma mensagem que tinha como destinatários os grupos radicais de direita e os militares da linha dura, responsáveis por vários atentados terroristas durante seu governo. O mais notório aconteceu no Riocentro no Rio de Janeiro, na noite de 30 de abril de 1981, quando uma bomba explodiu durante um show de música popular em comemoração ao Dia do Trabalho, local onde estavam mais de 20 mil pessoas. A bomba não explodiu junto ao público, mas no estacionamento, no colo do sargento que possivelmente seria o autor do disparo, que teve morte imediata, o que evitou uma tragédia maior.

Nesse contexto ainda incerto, o compositor gostaria de ter um almanaque que magicamente trouxesse todas as respostas, como acontecia nas décadas de 40, 50 ou 60 em que as crianças e jovens eram acostumados a buscar nos almanaques respostas para todas as dúvidas, exatamente como hoje se procura informação em sites de busca.

³⁷ A frase foi dita em 15/10/1978 pelo presidente João Figueiredo e publicada em vários veículos de comunicação. Disponível no acervo do jornal *O Globo* endereço eletrônico <http://acervo.oglobo.globo.com/frases/e-para-abrir-mesmo-quem-quiser-que-nao-abra-eu-prendo-arrebento-nao-tenha-duvidas-9047371> Acesso em 26/07/2012

O álbum *Almanaque* de 1981 refletiu também esse cenário ainda nebuloso. Na música *Angélica*, feita em homenagem à estilista Zuzu Angel, que perdeu seu filho preso e morto pela ditadura militar, o artista perguntava quem era aquela mulher sem citar nomes, genericamente, perguntando sem obter resposta quem eram todas as mães que perderam seus filhos queridos durante a repressão militar.

*Quem é essa mulher
Que canta como dobra um sino
Queria cantar por meu menino
Que ele já não pode mais cantar*

Ao bom estilo de almanaque, em que tudo cabe, o artista perguntava até na canção homônima quem sabia qual era o signo do capeta, mas sempre buscando a resposta mais importante que era para onde tudo estava indo.

*Quem é que sabe o signo do capeta, o ascendente de Deus Nosso Senhor
Quem não fez a patente da espoleta explodir na gaveta do inventor
Quem tava no volante do planeta que o meu continente capotou
Me responde por favor
Pra onde vai o meu amor
Quando o amor acaba*

As dúvidas não diziam respeito apenas ao momento político, o próprio compositor vivia um momento de batalha judicial em que sua antiga gravadora, a Polygram, e a nova, Ariola, brigavam por seu passe. Como quase tudo que afeta Chico, esse conflito também vai gerar seus frutos musicais, com a divertida *A voz do dono e o dono da voz*, incluída no álbum *Almanaque*.

Se por um lado a situação política avançava, a situação econômica era desastrosa, sendo este período considerado como a década perdida, em virtude do crescimento da dívida externa, do déficit público e da inflação. O governo tentava controlar a economia com planos que fracassavam, como o Plano Cruzado ou a criação de uma nova moeda.

No cenário musical, artistas consagrados como Chico, Caetano, Gilberto Gil, Tom Jobim continuavam a fazer sucesso, mas a década de 80 foi marcada pelo surgimento de muitas bandas de rock, movimento que não era apenas nacional, mas também internacional. No Brasil dos anos 80, faziam sucesso bandas como *Blitz*, *Barão Vermelho*, *Paralamas do Sucesso*, *Titãs*, *Ultraje a Rigor*, *RPM*, *Legião Urbana*,

Engenheiros do Hawaii, Kid Abelha, Ira!, Capital Inicial, Camisa de Vênus, Biquini Cavado, a maioria delas ainda em evidência também nos anos 2000. Nenhuma dessas bandas estava muito preocupada em retratar a censura, a ditadura ou o governo. Os temas de suas canções eram muito mais leves, muitas até divertidas. Os jovens haviam mudado. O movimento hippie já havia saído de moda. Estava se entrando na era dos workaholics, jovens empenhados em conquistar seu primeiro milhão de dólares antes dos 30 anos.

Agenor de Miranda Araújo Neto, mais conhecido pelo apelido de Cazuza, o grande ídolo da década de 80, era uma criança em abril de 64. A ditadura não lhe bateu à porta como fez com Chico, Caetano ou Gil. Por isso mesmo, sua música tinha outra forma, outro tema, o tom era fornecido pelo trinômio de muito sexo, drogas e rock n'roll. O país mudava, a música brasileira mudava e com ela, seus artistas mais respeitados.

A partir dos anos 90, com a introdução da literatura de forma mais sistemática e o lançamento de seu primeiro romance dessa fase, *Estorvo*, que acontece em 1991, a música perdeu terreno, tornando a produção buarqueana bastante escassa. Chico costuma repetir em entrevistas que não consegue se dedicar à música e à literatura simultaneamente, que precisa se dedicar integralmente a uma atividade e depois à outra, sendo que entre elas ainda deve haver um tempo de distanciamento de uma área cultural e o “reaprender” o caminho da outra.

Nos anos 90, passada a euforia da volta à democracia, o balanço dos anos de ditadura mostrava que não era só a situação econômica que era caótica. A educação fora completamente desmantelada, o ensino público havia se tornado uma piada sem graça e os intelectuais e artistas não sabiam mais direito como produzir para uma engrenagem de mercado que se globalizava a passos largos. A censura fora apenas uma das facetas mais conhecidas do governo militar, a sociedade começava a acordar para perceber que também os espaços sociais de discussão da cultura haviam desaparecido juntamente com o endurecimento do regime. Escritores como Ignácio de Loyola Brandão percebiam o vazio cultural e a dificuldade para continuar o processo criativo:

Acionando a memória, para que ela faça este trânsito, percebo loucamente – mas lúcido – que era mais fácil produzir nos anos duros que agora. A frase é sutil e perigosa e não quero que me interpretem mal, que venham dizer que prefiro a censura e as ditaduras. Não, eu as ODEIO! O que pretendo dizer é que naquela época de obscurantismo, as coisas eram mais claras. O paradoxo vai por conta da perplexidade

que nos toma quando pensamos o Brasil. Havia um inimigo em comum e havia, portanto, a solidariedade entre os criadores e os produtores de cultura. Havia a constante indignação, aquela raiva que nos fazia investir, caminhar, a necessidade permanente de estar alerta, de querer mudar, transformar o que estava à nossa volta. Nem por um só momento, abaixávamos a guarda, sabíamos que era preciso resistir sempre, a todo instante a toda hora. (BRANDÃO, 1994 p.176)

Em tempos de ditadura, ao continuar criando apesar da censura, o artista, seja de qual área fosse, estava resistindo, era sua maneira de pegar em armas, mesmo que fosse através de complexas metáforas. A democracia, apesar de toda a sociedade ter lutado por ela, trouxe um cenário em que esse mesmo artista, muitas vezes, não sabia como transitar. Junte-se a isso, um painel de desencanto com um país que, passada a alegria das esperadas *Diretas Já*, mergulhava em um trabalho de reconstrução em todas as áreas da cultura, ou melhor dizendo, um trabalho de definição, que dissesse para onde os artistas deveriam caminhar. Cada um, como o próprio Chico, teve de experimentar novas formas de expressão, teve de reaprender a criar. Passou-se de uma época de grande efervescência cultural, pré-golpe, para uma fase de trevas que alterou definitivamente o que se criava até então. É nesse sentido que entendemos a frase de Fernando Henrique Cardoso quando disse que o golpe de 64 desabou sobre a intelectualidade como “*um raio num dia de céu azul*”.³⁸

Com o enfraquecimento do pop-rock brasileiro e internacional do fim dos anos 80, surgiram no país outros ritmos musicais de forte apelo popular que predominaram por toda a década de 90, como o samba-pagode, a axé music e a nova música sertaneja de sotaque country americano. Em meados da década de 90, o formato CD começou a suplantiar o vinil que teria sua produção extinta em 1977. Surgiu uma nova geração de bandas de rock como o *Pato Fu*, *Skank*, *Raimundos*, *O Rappa*, *Jota Quest*, entre outros.

Paratodos, seu CD de 1993, foi considerado o disco da maturidade de Chico, às vésperas de completar seus 50 anos. Não era como os discos das décadas anteriores, com músicas que precisavam alertar o povo para as injustiças da ditadura. Era o disco da tão buscada democracia que já nascia inundada em corrupção, o que provocou, inclusive, a renúncia de Fernando Collor, o primeiro presidente eleito pelo voto direto em três décadas, justamente para fugir ao impeachment. Era o disco que fazia, de modo quase profético, a homenagem a Tom Jobim, Antonio Brasileiro, o

³⁸ CARDOSO apud GALVÃO, 1994 p. 191

maestro soberano, seu parceiro em inúmeras músicas e que viria a falecer no ano seguinte. Era o disco de todos os personagens buarqueanos, inclusive do artista que ficava velho na faixa *Tempo e Artista*, que abre essa pesquisa. Ao lado de tantas músicas inéditas, aparece também a regravação de *Pivete*, para que a tragédia da Candelária, quando oito pivetes foram assassinados por policiais militares, ocorrida poucos meses antes do lançamento do CD, não passasse em branco.

Em 1996, o Brasil era oficialmente o sexto maior mercado fonográfico em vendas do mundo. Praticamente, 80% do consumo de CDs e do que se tocava nas rádios era de música brasileira, invertendo o cenário predominante dos anos 80, em que a música pop norte-americana com Madonna, Michael Jackson e outros, vendia mais do que a música nacional. Havia espaço até para padres cantores, como Marcelo Rossi.

Numa trilha contrária ao crescimento desse mercado e depois de cinco anos de ausência do cenário musical, sem lançar músicas inéditas num único álbum, Chico Buarque retornou com o lançamento do bem-recebido CD *Cidades*. Pela primeira vez, o fã de Chico não precisava comprar o novo disco para ter acesso às músicas, pois, também em 98, o artista lançou seu site oficial anunciado à época, como um dos maiores acervos virtuais dedicados a um único artista.

Em *As Cidades*, novamente, o cotidiano do brasileiro está ali retratado, principalmente as desigualdades sociais e os efeitos da globalização, sucesso que, transformado em show, correu 15 cidades e foi visto por mais de 150 mil pessoas. Um bom consolo para o artista, já que Fernando Henrique Cardoso reeleito para presidente no mesmo ano, havia imposto mais uma derrota a Lula, o candidato de preferência do compositor. A respeito do resultado da eleição, Chico declarou ao jornal O Estado de São Paulo: “*Nesta crise pavorosa, se o Lula fosse eleito seria uma injustiça histórica. Afinal, a crise não é dele – e quem a pariu que a embale*”.³⁹

Dois CDs com músicas inéditas, algumas regravações e dois livros, sendo que *Benjamim*, seu segundo romance lançado em 1995, não foi bem recebido pela crítica, resumem a produção de Chico na década de 90. Essa foi uma década marcada por mudanças em que o ícone de muitas gerações se tornou avô, separou-se da atriz Marieta Severo depois de 30 anos de casado e também foi homenageado por sua escola de samba do coração, a Mangueira. Mesmo com o público se recusando a aceitar a realidade de seu ídolo e continuando a enxergá-lo como o moço dos olhos verdes que

³⁹ BUARQUE, Chico. Entrevista a Mauro Dias. *O Estado de São Paulo* 06/11/1998. Disponível no endereço http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_cidade_poesia.htm Acesso em 14/09/2012

cantou o Brasil nos festivais, Chico diminuiu suas atividades de forma evidente. “*A fonte de inspiração não seca, só vai ficando cada dia mais longe. Até chegar à fonte, leva-se mais tempo. Mas no caminho, a gente se diverte*” afirmou o artista ao diário carioca *O Globo*, quando do lançamento do CD *As cidades*.

A partir de 2000, com o avanço da internet, o mercado fonográfico sofreu outra reviravolta, o que resultou em diminuição das vendas. O mercado acusou uma diminuição de 31,2% do ano de 2006 para 2007, de acordo com a Associação Brasileira de Produtores de Disco (ABPD). Em compensação, foram divulgados os bons primeiros números oficiais da venda de música digital no país em 2007: Receitas de comercialização de música através da telefonia móvel cresceram 127%, enquanto aquelas provenientes da Internet aumentaram 1.619%.⁴⁰

Em 2006, o lançamento do CD *Carioca* foi considerado um enorme sucesso, mas nem de longe teve o mesmo alcance de outras obras de Chico. Numa comparação simples, podemos começar a perceber como a literatura vem tomando proporções impensáveis na carreira do artista. Até há alguns anos, ninguém poderia imaginar que um livro seu teria uma tiragem superior àquela de um CD. Seu último romance *Leite Derramado*, em 2009, saiu pela Editora Companhia das Letras com 70.000 cópias, enquanto que o CD *Chico*, lançado em julho de 2011, saiu pela Gravadora Biscoito Fino com apenas 25 mil cópias, mesmo que, logo após o lançamento inicial, a gravadora tivesse que dobrar a produção, ainda assim, o número ficaria abaixo da tiragem literária.

A partir dos anos 90, o sucesso de Francisco Buarque de Hollanda estava completamente consolidado, a ponto de fazer crer que, apesar de continuar compondo, já não lhe parecia mais tão desafiadora a carreira musical quanto o desejo de tornar-se um bom escritor e ser reconhecido, a partir de então, pelo seu talento literário. E ao que tudo indica, a carreira literária caminha a passos largos para se equivaler à sua produção como compositor, como bem destacou Caio Tulio Costa.

Chico Buarque tem-se dedicado com determinação ao trabalho de escrever romances, três em doze anos. Como os anteriores, *Budapeste* parece ter cada letra pensada para estar ali onde está. Cada palavra parece esculpida para caber naquele preciso lugar, inserida de forma milimétrica. Como experiente autor de letras de música e

⁴⁰ Dados da Associação Brasileira de Produtores de Disco, ABPD. Disponível no endereço www.abpd.org.br Acesso em 22/05/2010.

poeta que é, Chico Buarque escreve romances como se compusesse um longo poema em prosa, no qual ritmo, conteúdo e linguagem formam um todo, completo e complexo nas suas ambições.⁴¹

É natural esperar que o compositor de *A Banda* esteja constantemente em mutação, mas foram as três décadas, de 60,70 e 80, que tornaram Chico Buarque o artista que conhecemos. Obviamente não foram três décadas quaisquer, pois foram anos de contestação mundial e nacional, em que antigos valores foram questionados e a sociedade, em geral, modificada. Foi também, no caso específico do Brasil, o período mais negro de nossa história, em que os artistas tinham diariamente de se reinventar para driblar a censura e continuar produzindo. Em contrapartida, também foi o período que trouxe a imprevisível década de 80, a qual, ao lado de todas as grandes transformações mundiais, como a queda do muro de Berlim, marcou o Brasil por um movimento pacífico em busca da democracia. Chico foi um observador de todas as mudanças das últimas décadas no país e captá-las significou para o compositor eternizá-las em canções.

As letras das canções que se referem ao cotidiano, mais da metade de sua produção, serão objeto de análise nos próximos capítulos, quando tentaremos demonstrar que, por meio das canções, o artista não apenas acompanhou todos os movimentos de seu país nessas quase cinco décadas, mas conseguiu com lucidez e precisão retratá-los, colocando a fotografia disponível para seu ouvinte, mesmo quando as máquinas fotográficas dos repórteres eram quebradas pela violência dos militares.

⁴¹ COSTA, Caio Tulio. Jornal *Valor Econômico* em 10/10/2003. Disponível no endereço eletrônico http://www.mzweb.com.br/attitudesaladeimprensa/web/conteudo_pt.asp?idioma=0&tipo=49760&conta=28&id=185243 Acesso em 02/09/2010

3. QUEM TE VIU, QUEM TE VÊ – A Formação do Mito

*Imaginem vocês que, um dia desses, entro em casa e encontro a minha mulher Lúcia, e a minha filhinha, Daniela, com olhos marejados. Acabavam de ouvir ‘A Banda’, ou seja, a mais doce música da Terra. Dias depois, eu próprio ouvi a marchinha genial. E a minha vontade foi sair de casa, me sentar no meio-fio e começar a chorar. Com ‘A Banda’, começa uma nova época da música popular no Brasil.*⁴²

Nelson Rodrigues

A declaração acima não é de um anônimo qualquer. É de Nelson Rodrigues, cronista e dramaturgo respeitado, publicada em um dos maiores veículos de comunicação do país, *O Globo*. E ele não estava sozinho em sua opinião. Rubem Braga e Carlos Drummond de Andrade também se renderam, em suas crônicas, ao encanto imediato que o jovem de 22 anos com sua marchinha “genial” havia conseguido praticamente da noite para o dia.

Neste capítulo, pretendemos dar voz à imprensa e ao público, mostrando como a sociedade brasileira recebeu o artista Chico Buarque de Hollanda e rapidamente o transformou em um mito com total credibilidade para ser o avaliador de nossa cotidianidade. O conceito de mito, que utilizamos nesta pesquisa, difere dos mitos primitivos, narrativas que tentavam explicar as dúvidas da humanidade ou questões do passado. O conceito do mito moderno encontra respaldo em vários estudos. Edgar Morin, por exemplo, explica que a cultura de massa promove as imagens e os modelos que vão dar forma às inspirações do homem comum, utilizando a terminologia mítica para referir-se às personalidades midiáticas. (MORIN, 1975) O mito midiático, criado ou fortalecido pela mídia, traduz e corporifica a soma das aspirações coletivas de uma determinada sociedade e época.

Também tentaremos demonstrar neste capítulo que a escolha musical pelo gênero samba, principalmente no início da carreira do compositor carioca, teve papel fundamental na construção dessa imagem.

Para explicar a formação do mito Chico Buarque, valer-nos-emos de pesquisas nos principais veículos de comunicação, desde 1966, quando o artista se torna nacionalmente conhecido, até 1976, um período de dez anos que consideramos

⁴² RODRIGUES, Nelson. *O Globo*. 13/10/1966 p. 27

definitivo para o aparecimento e a solidificação de uma imagem pública no cenário nacional. Entretanto, também traremos para esta pesquisa outras matérias relevantes posteriores a esse período, demonstrando como o compositor e sua imagem vêm se moldando, ao longo dos anos, aos olhos dessa mesma sociedade.

Por se tratar de um vastíssimo material, selecionamos apenas os veículos impressos mais relevantes, em períodos que foram marcas na carreira do artista. Todas as citações de nossa pesquisa em periódicos estão no volume dos anexos que acompanha esta tese, separados por veículos, em ordem cronológica de data e edição e com referência ao assunto abordado.

A intenção desta pesquisa não foi apenas de escolher um veículo voltado para uma determinada classe social, fosse ela a do público mais popular ou, no outro extremo, a do público mais intelectualizado. O movimento foi justamente o contrário. Acreditamos que, para entender o retrato que a mídia fez do artista, era preciso ter entre os periódicos, representantes de todos os públicos. Em virtude dessa pretensão, escolhemos a revista *Intervalo*, barata e popular, e a revista *Veja*, cara e intelectualizada, principalmente nas décadas de 60 e 70. Entretanto, nenhuma das duas publicações cobrem completamente o período dos primeiros dez anos. *Intervalo*, porque deixa de circular em 1972 e *Veja*, porque começa a circular apenas em 1968. Desta forma, e por se tratar de um veículo diário, com linguagem diferenciada daquela das revistas, de alcance nacional, é que também o jornal *O Estado de São Paulo* foi pesquisado na íntegra durante o referido período.

Apesar do foco maior ter sido para as revistas *Veja* e *Intervalo* e para o jornal *O Estado de São Paulo*, que foram pesquisados em todas as suas edições durante todo o período de 1966 a 1976, esta pesquisa também capturou matérias relevantes sobre Chico e sua obra, bem como entrevistas com o artista, em outros periódicos. Francisco Buarque de Hollanda foi e continua sendo tema de interesse da imprensa, desde o período de ditadura no país, como nos anos de abertura que se seguiram e chegando até os nossos dias. Foram milhares de notas, matérias, grandes reportagens que divulgaram o artista e ajudaram a compor a sua imagem para o grande público.

A revista *Intervalo*, publicada pela Editora Abril, era dedicada à programação de televisão como o seu próprio nome sugeria, e também era, em 1966, conforme pesquisa do Ibope⁴³, a revista semanal mais lida, mesmo com concorrentes

⁴³ Vide anexo E - Revista *Intervalo* - Ed. 196 De 09 a 15/10/1966 p.09

importantes como *O Cruzeiro*, *Fatos&Fotos*, *Grande Hotel*, *Manchete*, *São Paulo na TV* entre outras.

Com um formato menor, equivalente ao de revistas infantis, *Intervalo* tinha cerca de 64 páginas, das quais 24 eram somente com a programação televisiva dia a dia, hora a hora, em cada canal. O periódico, que custava apenas CR\$250,00 em 1966, circulou, semanalmente, no Brasil, entre os anos de 1963 e 1972. Surgiu com a finalidade de cobrir o mundo da tevê, já que o fenômeno televisão se alastrava rapidamente pela sociedade brasileira. Entretanto, suas matérias eram quase como fofocas de bastidores, compostas de muita imagem e pouco texto, dificilmente ultrapassando duas páginas dedicadas a cada assunto.

Inicialmente, a revista era publicada em duas edições regionais abrangendo, além de São Paulo e Rio de Janeiro, toda a área de alcance dos canais de TV paulistas e cariocas. Com o tempo, novas edições regionais passaram a circular em todo o país. Era uma revista popular e que dava grande cobertura aos festivais, sendo, inclusive, uma de suas patrocinadoras. Foi um dos primeiros veículos a colaborar com a formação da fama de Chico Buarque, trazendo o jovem compositor com muita frequência para suas páginas.

Já a revista *Veja*, de tiragem nacional, lançada apenas em 1968 e que circula até hoje, viria rapidamente alcançar posição de destaque na imprensa brasileira. Desde seu primeiro número, já trazia notícias sobre Chico Buarque, o que se repetiria, ininterruptamente, em suas dezenove primeiras edições e, muitas vezes depois, em seus mais de quarenta anos de circulação. *Veja* sempre teve presente, em suas páginas, a editoria de cultura, que cobria as artes em geral, mas principalmente música e teatro.

A primeira aparição de Chico na revista *Intervalo* se dá em abril de 1966. É uma nota pequena, uma chamada para o Festival da Tevê Excelsior, que começaria no mesmo mês, com a notícia de que mil e oitocentos compositores haviam se inscrito, entre eles, o próprio Chico, para concorrer ao *Berimbau de Ouro*.⁴⁴ Pelo número de participantes inscritos, já era possível perceber a magnitude dos festivais.

Somente no final de julho, o artista voltaria a aparecer em *Intervalo*, mas novamente sem ser o foco da matéria, que era de notícias sobre o Festival da Record.⁴⁵

⁴⁴ Enquanto o prêmio do Festival da Excelsior chamava-se *Berimbau de Ouro*, no Festival da Record ganharia o nome de *Viola de Ouro*. Vide anexo E - *Intervalo* Ed. 171 - De 17 a 23/04/1966

⁴⁵ Na respectiva matéria, os compositores paulistas que iriam participar do Festival tentavam contestar a afirmação de Vinicius de Moraes de que "São Paulo era o túmulo do samba", inclusive Chico Buarque, que na época morava em São Paulo. Vide anexo E - *Intervalo* - Ed. 185 - De 24 a 30/07/1966 p.04-05

Com patrocínio do Sabão Vivo e da revista *Intervalo*, o II Festival da Record foi organizado em três semifinais, com 36 canções selecionadas, que aconteceram, respectivamente, nos dias 27, 28 de setembro e 1º de outubro de 1966, quando então foram selecionadas apenas 12 canções para irem à grande final. Durante as semifinais - *A Banda* participou da segunda semifinal - a revista *Intervalo* divulgava a letra das canções selecionadas, o que permitia que o público já se familiarizasse com as canções e pudesse se organizar em torcidas por uma ou por outra.

A própria revista *Intervalo*, com base na reação do público que lotava o Teatro Paramount em São Paulo, já havia previsto o resultado do festival, quando, na edição semanal da revista, antes da grande final, publicou que *Disparada* era a favorita do público, seguida por *A Banda*.

Após a grande final, com as canções *Disparada* e *A Banda* tendo ganhado o Festival, *Intervalo* passou meses publicando matérias com os três intérpretes: Jair Rodrigues, Chico Buarque e Nara Leão, mantendo-os em evidência. Dos três, Chico era o mais desconhecido. Jair Rodrigues já tinha um programa na televisão, *O Fino da Bossa*, em parceria com Elis Regina, na TV Record, e a cantora Nara Leão costumava ocupar as manchetes, pois já se apresentava profissionalmente desde 1963.

A manchete "*Chico queria Disparada em Primeiro*" na revista *Intervalo* de outubro de 1966⁴⁶ era o início da fama de bom moço que Chico iria adquirir ao longo de sua carreira. Afinal, poucas pessoas não aceitariam receber um prêmio sozinho, ganho legitimamente, mesmo sabendo que a outra concorrente, no caso *Disparada*, tinha tanta (ou mais) qualidade quanto a sua *A Banda*. Além de fazer questão que o primeiro prêmio fosse dividido, Chico também impôs que o troféu original, *A Viola de Ouro*, ficasse com Vandrê, ficando ele próprio com uma cópia que a TV Record providenciou. A mesma matéria reforçava, em seu subtítulo, o clima de amizade entre os vencedores *Bacana no festival foi o coleguismo* publicando a foto de Jair Rodrigues, Nara Leão e Chico Buarque abraçados.

Era natural que a imprensa começasse a explorar o perfil do compositor que havia chamado tanta atenção durante o festival. Foi exatamente o que *Intervalo* fez na matéria que tinha como manchete: "*Chico Buarque de Hollanda: como é o autor de*

⁴⁶ Vide anexo E - *Intervalo* Ed. 198 De 23 a 29/10/1966 p.12-13

A Banda.⁴⁷. As primeiras reportagens sobre o novo artista que surgia já traziam as marcas registradas do novo astro - olhos verdes, timidez e perfeccionismo para criar suas músicas - características essas que seriam repetidas exaustivamente por muitos anos e que se solidificariam ao longo de sua carreira.

Tornou-se comum, naquela época, as revistas passarem a chamar o compositor de *A Banda* por “príncipe”, título que até então era exclusivo do cantor Ronnie Von, também surgido em 1966. Caberia aqui um estudo sobre todo o significado que o termo príncipe tem em nossa sociedade, mas acreditamos que faz parte do inconsciente coletivo uma visão de que o príncipe, ambição de toda donzela, é normalmente moço, bonito, inteligente e rico. Era bastante compreensível essa associação, já que Chico vinha de uma boa família de intelectual, era moço, bonito e dono de festejados olhos verdes, o que, junto com a propagada timidez do artista e um comportamento sempre tido como adequado, a mídia repetiria como atributos do compositor durante mais de quarenta anos.

Na mesma matéria supracitada, em que o foco era o perfil de Chico Buarque, outra manchete "*Por trás dos olhos verdes um monte de timidez*" já demonstrava claramente o que acabamos de afirmar. A matéria começava assim:

As meninas o acham um pão. Tom Jobim diz que ele é a única coisa que há de bom no Panorama Musical Brasileiro. Vinicius confessa seu complexo diante das letras que ele faz.

O mais inusitado é ver no mesmo parágrafo duas opiniões respeitadas como a de Tom Jobim e a de Vinicius de Moraes junto com a afirmação de que as meninas o achavam “*um pão*”, gíria da época para homens bonitos. Conteúdo e forma, talento e aparência física serão sempre inseparáveis para descrever Francisco Buarque de Hollanda, tanto pela mídia como pelo público. Nessa mesma matéria, até o jornalista se surpreende com o fato de Chico ter surgido há tão pouco tempo e já ser considerado o mais brasileiro dos compositores, o que atribuímos ao fato de ser perceptível, ao público e à imprensa, a brasilidade de seus temas como um pedreiro pobre e uma banda de música, o que lhe rendeu, na mídia, a primeira comparação com Noel Rosa.

Também mais uma vez é reforçada a simplicidade do compositor quando ele declara: *sou um rapaz comum, por isso digo coisas comuns*." Nada mais cativante do

⁴⁷ Vide anexo E - *Intervalo* - Ed. 199 - De 30/10 a 05/11/1966 p. 12-13

que um ídolo que se enxerga como comum, sem qualquer afetação, e que por isso mesmo, a cada dia, se tornava mais querido de toda sociedade e não apenas da faixa etária dos jovens que ele representava.

Tom Jobim, uma das grandes referências para Chico e a quem chamaria de mestre anos depois na canção *Paratodos* do CD *Carioca*, não foi apenas um incentivador no início da carreira do jovem compositor, mas também acabou se tornando seu parceiro e um admirador do seu trabalho. Tom mencionou em diversas entrevistas que reconhecia sua influência na canção de Chico Buarque, mas ao lado de outros grandes compositores, entre eles, Noel Rosa.

Chico bebeu em todas as fontes, Pixinguinha, Noel Rosa, Vinícius de Moraes, mas devo ter influenciado um pouquinho. Quando escuto meus garotos, que já são esses cinquentões como Chico, Caetano e Gil, alguma coisa lembra a minha música. Para mim, essa é a nova geração. Depois, vou perdendo o referencial.⁴⁸

A convicção de que o artista era herdeiro de Noel, que morreu aos 28 anos, mas deixou um repertório de canções que também falavam de coisas simples do cotidiano, rapidamente ganhou força na imprensa. A comparação com Noel, conhecido como o bacharel do samba porque era estudante de medicina, foi inevitável. Os dois compositores eram jovens, estudantes universitários, vindos de famílias de bom poder aquisitivo, mas que haviam optado pelo samba para suas composições, mesmo que suas origens não fossem dos morros cariocas.

Em matéria de capa da revista *Intervalo*, ainda em 1966, cujo título era "*Chico, o herdeiro de Noel*", o próprio Chico afirmou: "*Fazer música é como conversar com toda a gente. Se você fala de coisas que ninguém entende, aí não há música.*"⁴⁹ A reportagem já enaltecia o conhecido lirismo do compositor e ressaltava o fato de que ele não usava termos difíceis, muito pelo contrário, usava *a língua pura do povo*. Mais uma vez, com esta postura de aproximação popular, Chico conquistou uma parcela de público fiel aos sambas da década de 30 que não havia sido cativada pela Bossa Nova e muito menos pelo Iê-iê-iê. Desta forma, não apenas os jovens, mas também seus pais e avós, começaram a admirar Chico Buarque.

⁴⁸ JOBIM, Tom. *Folha de São Paulo* – 18/06/1994. Disponível no endereço eletrônico <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/6/18/ilustrada/9.html>

⁴⁹ Vide anexo E - *Intervalo* Ed. 201 De 13 a 19/11/1966 capa, p.3,4 e 5

O arquiteto do samba, como era chamado pela imprensa, foi transformado em fenômeno pela mídia em tão pouco tempo que, em dezembro, pouco mais de um mês após ter ganhado o festival, ao receber a chave da cidade de Curitiba e ser homenageado pelo governador do estado, 50 mil pessoas o aguardavam nas ruas. O volume de pessoas inviabilizou a realização do show que faria na capital paranaense, dada a impossibilidade da segurança de conter a multidão que chegou a rasgar suas roupas. Tudo devidamente exposto em *Intervalo*⁵⁰ para que o público de outros estados também tomasse conhecimento do sucesso buarqueano.

Na revista *SP na TV*, concorrente de *Intervalo* e também voltada para a cobertura dos bastidores da televisão, o jornalista João Angelo percebeu que o artista que surgia tinha uma obra de qualidade e que não fora produzido simplesmente pelo marketing, ferramenta bastante empregada por outras correntes musicais como o Iê-iê-iê. Apesar do pouco tempo de atividade artística, o jovem compositor, e não apenas sua obra, já era percebido como resposta a uma necessidade da sociedade.

Chico Buarque de Hollanda é aspiração de um povo que anseia pela sua própria vida. Não é fruto de uma publicidade forjada com alguns elementos, não foi fabricada por uma organização comercial. Foi uma revelação autêntica da necessidade que pulsa dentro da alma do brasileiro.⁵¹

Rapidamente, Chico passou a significar mais que um mero compositor. A mídia percebeu, desde o início de sua carreira, que o artista conseguia colocar em suas canções, não apenas suas próprias aspirações, mas de toda uma sociedade que, em 1966, não podemos esquecer, já estava sob o domínio da ditadura. Na manchete da mesma matéria, o jornalista resumiu: "*Chico Buarque de Hollanda, o poeta das coisas do amor e da gente sofrida.*"

Mais algumas edições, e novamente João Angelo voltou a falar de Chico, questionando o público sobre quem ganharia o troféu revelação do ano, escolhido pelos jornalistas, se Chico ou Ronnie Von. Eram os dois moços bonitos em destaque, mesmo que os talentos fossem tão diferentes e os estilos musicais também. Na verdade, opor Chico e Ronnie Von era repetir a velha oposição que havia entre o Iê-iê-iê e a Bossa Nova e mais tarde entre o Iê-iê-iê e a música dos festivais.⁵²

⁵⁰ Vide anexo E - *Intervalo* ed.204 De 04 a 10/12/1966 p.09

⁵¹ Vide anexo F - *SP na TV* 14/11/1966 ed. 396 p. 12-13

⁵² Vide anexo F – *SP na TV* 12/12/1966 ed.400 p. 16-17

Em abril de 1966, a Editora Abril havia lançado a revista *Realidade* com uma tiragem aproximada de quinhentos mil exemplares e que tinha, como linha editorial, o movimento conhecido como *new journalism*, jornalismo de profundidade, investigativo, com longas matérias. De periodicidade mensal, *Realidade* cobria Política, Economia, Educação e outras editorias diversas, exatamente como faria sua sucessora, a revista *Veja*, lançada apenas dois anos depois, em 1968, e que, por ser semanal, com matérias mais curtas, fez com que *Realidade* não sobrevivesse comercialmente e acabasse encerrando suas atividades dez anos depois de seu lançamento, em 1976.

Respeitada como um dos mais importantes veículos de informação do país, *Realidade* portava, na edição de dezembro de 66⁵³, a chamada de capa: "*Chico Buarque, o gênio brincalhão*" e, no seu interior, uma matéria de oito páginas com o compositor. Quando uma revista do porte de *Realidade* chamava um artista de "gênio" estava colocando toda sua credibilidade a serviço do artista e endossando, para seu público leitor, uma opinião, ao mesmo tempo que formava essa opinião entre seus leitores.

E não eram apenas as revistas, normalmente veículos que dão mais espaço para as artes, que noticiavam o fenômeno Chico Buarque. O Jornal *O Estado de São Paulo*, de reconhecida seriedade, trouxe 89 notas ou matérias sobre o artista no ano de 1966 e em dezembro, na sua última edição do ano, fez um balanço do que o fenômeno Chico tinha se tornado, fazendo uma comparação, praticamente impensável até aquele momento, do jovem compositor com o pintor espanhol Pablo Picasso.

No plano internacional Picasso, de 85 anos, e no nacional, Chico Buarque, de 22, simbolizam bem o que foi o ano artístico de 1966. Toda uma vida dedicada à arte está resumida em galerias e museus parisienses [...] um artista erudito que soube alcançar todas as platéias; o talento de uma nova geração em um país jovem, vai representado aqui por Chico, também ele alguém que conseguiu atingir o público em sua totalidade.⁵⁴

Além da comparação com um dos maiores artistas de todos os tempos, Picasso, a matéria afirmava que Chico havia conseguido atingir o público brasileiro em sua *totalidade*. Era exatamente isso, não havia distinção de idade, gênero, classe social ou nível intelectual para gostar de Chico e de sua obra. Ele era aplaudido por todas as camadas da sociedade e em todos os locais onde se apresentava.

⁵³ Vide anexo C - *Realidade* ed. 09 Dez/66 p.68 a 76

⁵⁴ Vide anexo H - *O Estado de São Paulo* - 31/12/1966 p.5

Era preciso aproveitar a popularidade do ídolo recém criado, o que fazia com que o jovem Chico fosse convidado a participar de inúmeros eventos, shows e programas de televisão. Para inaugurar o primeiro Shopping Center brasileiro, o Shopping Iguatemi em São Paulo, Chico foi um dos escolhidos para realizar um show juntamente com Nara Leão. Dois anos depois, ele compôs uma música de natal chamada *Tão Bom que foi o Natal* para uma imobiliária paulistana, a qual nem sequer é mencionada em suas várias biografias e também não consta de sua discografia, provavelmente pela incipiência de sua letra. Dizia o anúncio: "*composta por Chico Buarque de Hollanda, especialmente para os amigos do Escritório Imobiliário Clineu Rocha*"⁵⁵, a qual transposmos abaixo:

*Tão bom, tão bom, tão bom
Tão bom, tão bom
Que foi o natal
Ai quem me dera fosse
O ano inteiro igual(bis)
Olha a cidade que linda
Até parece...
A meninada dormindo
De janela aberta
Papai Noel completa
Toda a coleção
Boneca, bicicleta
Bola, bala e balão
Tão bom, tão bom, tão bom
Tão bom, tão bom
Que foi o Natal
Ai quem me dera fosse
O ano inteiro igual(Bis)
Pra quem não tem seu tesouro
A vida é só uma esperança
E nada vale mais ouro
Qu'inda ser criança
quem não vive de amor
Não vai viver sempre assim
Papai Noel planta flor
Onde não tem jardim
Tão bom, tão bom, tão bom
Tão bom, tão bom
Que foi o Natal
Ai quem me dera fosse
O ano inteiro igual(Bis)
Papai Noel volta só
Papai Noel volta a pé
Papai Noel sem trenó
Pra casa sem chaminé*

⁵⁵ Vide anexo H - *O Estado de São Paulo* - 22/12/1968 p. 43

*Em casa, só, sem criança
Ele vai ler o jornal
Tão bom, tão bom, tão bom
Tão bom, tão bom
Que foi o Natal(Bis)*

Completamente impensável encontrar o artista, nos dias de hoje, realizando um show na inauguração de um centro comercial ou compondo uma canção para um anúncio de uma imobiliária; mas, no início de carreira, Chico Buarque era presente em vários eventos como esse, mesmo que, anos depois, afirmasse em entrevista que tinha vergonha da exposição excessiva a que se submeteu naqueles primeiros anos de carreira.⁵⁶

Em pouquíssimo tempo, os meios de comunicação de massa se apoderaram da imagem do jovem compositor e o transformaram em mito. Para Umberto Eco (1979), as figuras míticas oriundas da cultura de massa são a soma de aspirações coletivas, ou seja, a imprensa fabrica o mito de tanto explorar maciçamente a sua imagem, o que obviamente resulta em venda de revistas e jornais e movimenta a publicidade. Entretanto, é preciso que o artista corresponda ao imaginário popular enquanto aspiração. Não é difícil imaginar que muitos jovens da década de 60 gostariam de ser bonitos, inteligentes e talentosos como Chico Buarque. As jovens gostariam de ter um namorado como ele. Pais e mães, um filho, e assim por diante. Ainda segundo Eco, a identificação necessária entre o mito moderno, fruto midiático, e o público se dá justamente porque o mito é humano e não um deus inatingível. Em princípio, todo mundo poderia ser como o próprio mito. E, justamente por ser uma aspiração da sociedade, tudo que se origina do mito, tudo que ele diz ou faz ganha credibilidade.

A excessiva exposição buarqueana na mídia foi praticamente ininterrupta de 1966 a 1969. Na televisão, um sucesso de público foi o programa semanal da Tevé Record, *Esta Noite Se Improvisa*, comandado pelo apresentador Blota Junior e que ficou três anos em cartaz, de 1966 a 1969. Estruturado como uma gincana musical, Blota Junior anunciava com suspense "*A palavra é...*" e o músico participante que conhecesse uma canção com a referida palavra deveria apertar um botão e correr ao microfone para cantar a canção. Aquele que fizesse mais pontos poderia ganhar vários prêmios como um carro da marca Gordini, objeto de desejo daquela época.

Chico, juntamente com Caetano Veloso, eram os artistas que mais acertavam. Tadayia, Chico tinha por hábito inventar canções na hora e para imprimir

⁵⁶ Vide anexo G - VEJA Ed. 158 - 15/09/1971 p.5

maior credibilidade à sua invenção, citava até o nome dos prováveis compositores e ano da gravação. Na hora, ninguém duvidava do artista, que se divertia em cadeia nacional. O programa lotava o auditório da Record e dava altos índices de audiência, sedimentando a imagem de Chico Buarque nacionalmente.

No final de 69, ao falar sobre televisão, Chico Anísio fez duras críticas à atração da Record que ele não considerava um programa elaborado: *"Acho que a televisão deixou de produzir programas e passou a produzir ídolos. O 'Esta Noite se Improvisa' fabricava ídolos: Carlos Imperial, Caetano Veloso, Chico Buarque, etc."*⁵⁷ Não há dúvidas de que Chico Anísio tinha certa razão. Era realmente um programa popular, que trazia os jovens talentos porque eles alavancavam a audiência e que por isso mesmo fazia tanto sucesso. Ao mesmo tempo, a televisão ajudava a solidificar a imagem dos jovens artistas como ídolos em uma velocidade até então nunca conseguida por nenhum outro veículo de comunicação fosse rádio, revista ou jornal.

Um programa que não durou muito tempo, apenas de julho a agosto de 1967, mas que teve a participação de Chico, foi o *Frente Única da MPB*. Proposto pelo próprio dono da rede Record, Paulinho Machado de Carvalho, a nova atração propunha revezar sete apresentadores: Elis Regina, Jair Rodrigues, Geraldo Vandré, Simonal, Chico Buarque, Nara Leão e Gilberto Gil. Apesar da gravação acontecer no Teatro Paramount de São Paulo, para a terceira edição, Manoel Carlos, o produtor do programa, convocou uma grande concentração um pouco antes do show, no Largo São Francisco, para que as pessoas fizessem a pé o trajeto de poucas ruas até o teatro, juntamente com os ídolos da música popular brasileira que se apresentariam no programa. A passeata, organizada para protestar contra a guitarra elétrica no meio musical, ficou mais conhecida do que o próprio programa.

Justamente essa terceira edição teria a participação de Chico e de Wilson Simonal como apresentadores, mas os dois artistas não puderam acompanhar o trajeto, pois ao descerem do carro no Largo São Francisco foram praticamente agarrados pela multidão e obrigados a voltar. *'Se não fizéssemos isso, não chegaríamos vivos ao teatro'* disse Chico ainda um pouco apavorado, nos camarins do Paramount⁵⁸

Pode realmente ter sido a multidão que afastou o autor de *A Rita* da marcha contra a guitarra elétrica e, por conseguinte, contra o Iê-iê-iê, mas acreditamos

⁵⁷ Vide anexo G - VEJA Ed. 63 - 19/11/1969 p.4

⁵⁸ Vide anexo H - O Estado de São Paulo 18/07/1967 p.8

que não havia em Chico Buarque a disposição e a agressividade contra o referido gênero musical presentes em alguns artistas, principalmente, em Elis Regina.

A revista *Intervalo* divulgou duas matérias abordando a disputa musical, as quais tentavam mostrar que Chico Buarque não era contra o iê-iê-iê. A primeira em janeiro de 1967 com a manchete "*Banda e Iê-iê-iê são bons amigos*"⁵⁹ e a segunda, em outubro do mesmo ano, de título "*Chico brinca de Iê-iê-iê*",⁶⁰ na qual o compositor juntamente com o amigo e também compositor Toquinho, compõem três canções de Iê-iê-iê por brincadeira. As referidas canções, que jamais foram gravadas, foram suficientes para a imprensa especular se Chico iria aderir ao gênero, o que ele próprio teve de desmentir, mas ilustram bem que não havia no autor de *A Banda* qualquer intenção de se colocar contra o Iê-iê-iê ou qualquer outro gênero musical.

Uma postura sempre equilibrada fez com que, ainda muito jovem, o artista ganhasse respeito por suas posições, transformando-se rapidamente de concorrente a juri dos festivais da canção ou ainda conselheiro para assuntos governamentais relacionados à música. Em 1967, o então governador Abreu Sodré o nomeou, sem lhe consultar, para fazer parte do Conselho Estadual de Música juntamente com pessoas de muito mais experiência e conhecimento musical como o maestro Diego Pacheco ou o pianista João Carlos Martins, o que demonstra claramente o quão rápido foi o reconhecimento do compositor por todas as camadas da sociedade.⁶¹

Ao compararmos os dois maiores ídolos do momento, o também cantor e compositor Roberto Carlos com Chico Buarque, percebemos que a exposição de Roberto, em 1966, era muito maior que a de Chico. A imprensa disponibilizava um espaço para o "rei do Iê-iê-iê" que não facultava a mais ninguém do meio artístico. Entretanto, a construção das duas identidades enquanto mitos modernos e populares foi muito diferente. Chico, desde o início de sua carreira, foi festejado pelo seu talento, pela sofisticação das letras de suas canções, pela sua capacidade de exprimir o que a população dos grandes centros urbanos vivia e sentia, pela inteligência e bom comportamento. Era perceptível, já naquela época, que Chico Buarque independia de ações de marketing para transformá-lo em um artista de reconhecido talento, diferentemente de Roberto que teve sua imagem construída propositalmente como o rapaz rebelde, mas simpático, que usava roupas e apetrechos tidos como de vanguarda,

⁵⁹ Vide anexo E - *Intervalo* - ed. 208 De 01 a 07/01/1967 p. 14-15

⁶⁰ Vide anexo E - *Intervalo* - ed. 248 De 08 a 14/10/1967 p. 16

⁶¹ Vide anexo E - *Intervalo* - ed. 226 De 07 a 13/05/1967 p. 20

expressava-se em uma linguagem jovem e que contava com inúmeros recursos publicitários para alcançar o sucesso comercial. A seriedade e a credibilidade que tanto a imprensa quanto o público passaram a enxergar em Chico, nunca fizeram parte do universo de Roberto Carlos, naquela época, mesmo sendo tão festejado por uma enorme parcela da sociedade brasileira. A aceitação do compositor de *A Namoradinha de um Amigo Meu*, grande sucesso de Roberto em 1966, pelas camadas mais intelectualizadas, só aconteceria em sua fase romântica anos depois.

Toda a popularidade que o autor de *Pedro Pedreiro* alcançava era contrastante com a postura humilde que Chico adotava e que era reforçada pela mídia, como na crônica de Luis Martins, que criticava o vedetismo de alguns artistas e citava Chico como exemplo contrário: "*Na linha de Chico Buarque que é o 'anti-vedete' por excelência.*"⁶²

Por outro lado, pouca idade e humildade não significavam que o bom moço de olhos verdes era submisso a quem quer que fosse, muito menos a quem alterasse as suas composições. Com firmeza, obrigou a banda *Os Demônios da Garoa*, que já era famosa na época, a regravar corretamente *A Banda* com sua letra original, pois os músicos haviam resolvido alterar a frase que dizia que a banda passava "cantando" coisas de amor para a banda passava "tocando" coisas de amor, sem sequer consultar o autor. Por mais que a explicação dos integrantes da banda fosse plausível, já que uma banda toca e não canta, Chico não aceitou a argumentação e *Os Demônios da Garoa* regravaram a canção sem reclamar.⁶³

A expectativa em torno do jovem compositor era tão grande que os veículos corriam a publicar qualquer novidade, sem sequer esperar que a mesma se concretizasse. Graças a essa precipitação, foi possível encontrar, em nossas pesquisas na imprensa, composições suas que nunca viriam a ser gravadas, como o samba *Saudação à Lapa*, transcrito abaixo. É possível perceber na letra da canção o lirismo e a nostalgia, características que se transformaram na assinatura do compositor. Ainda no início de 1967, se dividindo entre Rio e São Paulo, Chico Buarque foi capaz de apreender a importância cultural do bairro da Lapa para a cidade carioca, principalmente no que dizia respeito ao samba.

A revista *Intervalo* publicou com exclusividade a letra da nova canção na íntegra como um furo de reportagem, pois a matéria dizia que seria a nova música que

⁶² Vide anexo H - *O Estado de São Paulo* - 17/10/1967 p.9

⁶³ Vide anexo E - *Intervalo* - ed.208 - De 01 a 07/01/1967 p. 36-37

viria quase um ano depois de o sucesso de *A Banda*, já que seu LP de estreia, denominado *Chico Buarque de Hollanda vol. 1* e lançado em dezembro de 1966, havia trazido apenas canções compostas antes de *A Banda*, mesmo que muitas delas ainda inéditas.

*Numa mesa de café antigo
Há sempre dois velhos amigos para recordar
a Lapa
Vai cair no esquecimento se ninguém quiser cantar
a Lapa
Não consta nos documentos
Os mais felizes momentos
De quem já viveu por lá
na Lapa
Da saudosa batucada
(Hoje quem quer batucar?)
Era samba na escada, no jardim
na madrugada
Na calçada, em cada bar
Na Lapa
Da felicidade ingrata
que esquecendo a serenata
foi morar em outro lugar.⁶⁴*

Obviamente, a revista só teve acesso à letra do samba inédito pelas mãos do próprio compositor, que, também, naquela época, alimentava a imprensa continuamente. Desta forma, eram comuns matérias ao gosto popular com o novo ídolo mostrando sua casa no bairro do Pacaembu em São Paulo, jogando futebol, brincando descontraidamente com os amigos, falando de seus sonhos e desejos, como o de ser maestro. Praticamente tudo que dizia respeito ao artista interessava ao público e por conseguinte à imprensa, da mesma forma que o movimento contrário também era verdadeiro, ou seja, a imprensa criava no público a necessidade de saber mais e mais sobre o jovem ídolo. Até seu pai, o intelectual e professor Sergio Buarque de Hollanda, foi chamado a dar várias declarações sobre seu filho famoso, contando aos jornalistas coisas absolutamente prosaicas como, por exemplo, descrevendo como eram os telefonemas das fãs de Chico para sua casa.⁶⁵

Por outro lado, o artista popular que cantava em inauguração de shopping center, concomitantemente também obtinha para sua obra o respeito e a credibilidade

⁶⁴ Vide anexo E - *Intervalo* ed. 209 - De 8 a 14/01/1967 p.8 e 9

⁶⁵ Vide anexo H - *O Estado de São Paulo* - 21/10/1967 p.8

dos meios mais intelectualizados, ocupando páginas dos suplementos literários. É de Leyla Perrone Moisés um dos primeiros artigos, ainda em novembro de 1967, que analisava as letras do compositor nas suas vinte e seis canções compostas até então. Praticamente apenas um ano depois de ter aparecido para o Brasil, a obra do jovem compositor era merecedora do interesse de estudiosos.

Leyla Moisés já detectava, ainda na pequena produção buarqueana, uma marca que atravessaria toda sua obra, que era e ainda é a sua capacidade de assumir como própria a dor do povo: "*A vida do povo lhe parece mais vivida que a própria; na vida popular vai procurar inspiração, assim como no samba do povo vai buscar a autenticidade do ser.*"⁶⁶

Também em 1967, a crítica elegeu Chico como o autor mais importante do ano em virtude de seu LP *Chico Buarque de Hollanda vol. 2* e também pelo compacto com *Roda-Viva* e *Até Pensei*, ambos produzidos pela RGE. *A Banda*, de reconhecido valor musical, já teria sido suficiente para firmar a imagem do artista como um grande compositor, mas *Roda-Viva*, composta no ano seguinte, não deixaria margens à dúvida. Concebida para concorrer ao Festival de Música Popular da Record, e não apenas para a peça homônima como se poderia imaginar, foi tida como a melhor do certame pela crítica musical, apesar de não ganhar o primeiro prêmio.

É uma peça clássica do cancionário nacional, porque é um samba bem feito com letra e música funcionando numa fusão perfeita. Chega até a parecer fácil tal é - a nosso ver - a marca de genialidade que traz. A letra está muito acima de qualquer das outras apresentadas no mesmo festival e poderá ser cantada daqui a cem anos sem perder o seu valor.⁶⁷

Ao mesmo tempo que suas criações reconhecidas como de qualidade eram amplamente divulgadas e valorizadas, o que era de sua autoria, mas de valor duvidoso, era desculpado ou atribuído a outrem. A peça *Roda Viva* foi um bom exemplo disso. Antes da peça estrear, tanto a imprensa quanto o público a aguardavam ansiosamente já prevendo que seria um sucesso. Chico falava à imprensa contando como seria a peça, mas ninguém poderia supor, pelas suas declarações, que seria algo para chocar o público da maneira como ocorreu.

⁶⁶ Vide anexo H - *O Estado de São Paulo* 25/11/1967 p.44

⁶⁷ Vide anexo H - *O Estado de São Paulo* 17/10/1967 p.09

Minha peça tem como tema a desmitificação dos ídolos populares, explica Chico Buarque de Hollanda. Para ela estou escrevendo várias músicas, desde canções Iê-iê-iê até árias líricas. Escrevi o texto em 25 dias, trabalhando sem parar. São 50 laudas, dois atos e uma estória, nem trágica, nem cômica, e mais um hapenning passado num auditório de televisão em que cantoras, luzes e macacas de auditório se fundem num coro, como numa tragédia grega.⁶⁸

Chico pretendia com *Roda Viva* desmitificar ídolos populares, mas a sociedade brasileira não queria desmitificar seu ídolo mais querido que era o próprio compositor. Se a peça não caiu no gosto do público, considerada até de mau-gosto pela maior parte da crítica, a culpa foi atribuída ao diretor Zé Celso, mesmo Chico assumindo a paternidade autoral: "*Eu assumo totalmente a responsabilidade pelo espetáculo. Era justamente aquilo que eu queria dizer*".⁶⁹ Esta declaração simplesmente não poderia ser levada a sério, pois isto destituiria o artista do seu pedestal e nem imprensa, nem população queriam perder o mito do moço perfeito, sua imagem era praticamente inabalável. Ninguém poderia admitir que Chico pudesse ser capaz de assinar uma peça em que a violência contra a plateia acontecesse de forma tão gratuita. Se o artista assumiu a paternidade foi apenas para ser *elegante*, se diria no mesmo jornal, apenas dois meses depois:

Quanto ao texto é tão inadmissível supô-lo escrito integralmente por Chico Buarque de Hollanda, quanto imaginar Guilherme de Almeida atuando em dupla caipira,[...] Que Chico Buarque viesse a público reafirmar a paternidade de Frankenstein, compreende-se. O gesto é elegante...⁷⁰

O jovem compositor Chico Buarque não era tão arredio à mídia, naquela época, como se tornaria anos depois, o que foi determinante para que tornasse tão conhecido e aceito em pouco tempo de carreira. Em uma primeira fase como artista nacionalmente conhecido, que compreende de 1966 a 1969, antes de sua ida para a Itália, Chico se apresentava com frequência em programas de televisão populares como o de Hebe Camargo, onde, em 1966, teve a chance de dividir o palco com o sambista Donga, autor de *Pelo telefone*, primeiro samba a ser gravado no Brasil. A única concessão que Chico nunca fez, mesmo quando era um cantor e compositor iniciante,

⁶⁸ Vide anexo H - *O Estado de São Paulo* - 17/12/1967 p.22

⁶⁹ Vide anexo H - *O Estado de São Paulo* - 19/06/1968 p.7

⁷⁰ Vide anexo H - *O Estado de São Paulo* - 23/08/1968 p.13

foi ver a sua obra mutilada de alguma forma. Assim, ciente da importância do Programa do Chacrinha, ao ser convidado para participar, antes mesmo de ganhar o Festival da Record, aceitou o convite rapidamente. Entretanto, o secretário do programa, ao ouvi-lo cantar a longa *Pedro Pedreiro* perguntou se ele não poderia reduzir a canção, pois era muito tempo para a televisão, onde cada segundo vale ouro. O compositor não admitiu tal hipótese, e, portanto, teve sua participação cancelada.

Crer que *Roda Viva* não teve a total aprovação de Chico Buarque para ser montada por Zé Celso exatamente como foi levada aos palcos seria não conhecer o autor zeloso de sua obra, como o compositor sempre o foi. Sua total inexperiência como autor de teatro, principalmente ao lado de um diretor festejado e recém saído do sucesso de *O Rei da Vela* são fatores que o incentivaram a depositar uma confiança irrestrita no trabalho de concepção do espetáculo realizado por Zé Celso, mas de forma alguma foi feita à sua revelia. Entretanto, se o texto de Chico pretendia desmitificar ídolos populares, como ele mesmo o era, não funcionou. O autor foi poupado pela crítica e pelo público, mas o espetáculo foi um fracasso e só alcançou a notoriedade devido à ação dos grupos de direita que invadiram o teatro em São Paulo e sequestraram as atrizes em Porto Alegre. Pela primeira vez, desde que havia se tornado famoso, algo de sua autoria não foi bem recebido pela crítica.

3.1 A construção de uma nova imagem

A verdade é que preciso descansar, pois não é só para o público que a televisão funciona como máquina de fazer doidos.

Chico Buarque

A declaração acima, publicada na Revista *Intervalo* no final de maio de 1968,⁷¹ tentava justificar um afastamento de Chico da televisão e já dava os primeiros indícios de que o artista começava a tomar consciência de que não podia ficar tanto tempo exposto na mídia, como havia acontecido desde que havia ganhado o festival em outubro de 66.

Meses antes da referida declaração e depois de toda controvérsia em torno de sua primeira peça teatral, o jovem compositor também teve oportunidade de conhecer o outro lado da fama, quando a imprensa publicou fatos de sua vida pessoal que o desagradaram.⁷² Provavelmente, pela primeira vez, a imprensa lhe prestou um deserviço que o fez perceber que precisava se afastar pelo menos do principal veículo de comunicação, o mais rápido em termos de construção de imagem: a televisão.

Entretanto, se sua imagem não estivesse bastante fortalecida como ídolo popular, a temporada de um ano fora do Brasil, na Itália, talvez tivesse sido fatal à sua carreira, desaparecendo como desapareceram outros tantos ídolos dos festivais, como Geraldo Vandré. Sua popularidade já era tão grande que, durante sua ausência, a mídia se encarregou de manter viva sua imagem, cobrindo o que o artista fazia, mesmo à distância, na Europa, e valorizando sua permanência naquele país, sem declarar os verdadeiros motivos do autoexílio imposto, como no trecho abaixo:

Quando Chico deixou o Brasil, no fim do ano passado, um de seus admiradores escreveu que ele ia embora por não ter mais nada a conquistar aqui: já tinha tudo.⁷³

Na verdade, apesar de ser o artista brasileiro que mais chances teria para ter êxito no exterior, pois *A Banda* havia alcançado o extraordinário número de duas milhões de cópias vendidas no mundo inteiro, Chico Buarque não fez sucesso na Itália. A imprensa nacional publicava suas declarações, que eram honestas quanto ao seu desempenho, mas sempre encontrava alguma forma de contradizer o que havia sido declarado, colocando o compositor como humilde, ou atribuindo a falta de sucesso pelo fato do samba não ser tão aceito na Europa. Em todas as matérias, mantinha-se a expectativa do público, anunciando a volta do músico para breve.

⁷¹ Vide anexo E - *Intervalo* ed. 280 De 19 a 25/05/1968 p. 40-41

⁷² Vide anexo E - *Intervalo* ed. 263 De 21 a 27/01/1968 p. 3-5.

⁷³ Vide anexo G - *VEJA* ed 44 - 09/07/1969 p. 57

A revista *Veja*, como tantos outros periódicos, continuava enaltecendo o compositor e a reputação musical que o artista havia construído. Apesar do período afastado do Brasil, sua popularidade se manteve praticamente inalterada e seu disco de retorno, *Chico Buarque de Hollanda nº4*, foi saudado pela mídia.

O vácuo de quase dois anos entre os dois últimos LPs (preenchido com reedições e gravações italianas) não abalou a sólida estrutura musical construída pelo cantor e compositor Chico Buarque a partir de 1966. Um dos maiores vendedores de discos do Brasil, continua apoiado na força romântica de suas ótimas letras e no equilíbrio musical de suas pendentes variações entre o samba, a bossa-nova, a toada e a canção.⁷⁴

Mesmo não gostando da imagem de unanimidade que havia conquistado, Chico conseguia agradar até aos generais da ditadura como o General Meira Mattos. Em uma mesma entrevista, na qual o general defendia e tentava explicar por que a Junta Militar havia instituído a pena de morte alegando que o Brasil estava em guerra revolucionária, ao ser perguntado sobre seu gosto musical, disse: "*Chico tem muitas coisas boas - 'A Banda' é ótima, 'Carolina' uma beleza. Não gosto de Caetano(Veloso)*".⁷⁵

Aguardada como se aguarda atualmente campeões de competições esportivas, a volta de Chico ao país, em 1970, foi anunciada por muitos periódicos. A revista *Intervalo* chegou a dar como notícia de capa, sob o título "*Chico vem aí*" na edição de final de fevereiro, sendo que o compositor só chegaria ao Brasil em final de março. Na sua chegada, praticamente todos os principais veículos de comunicação estavam presentes. Com a presença de duas bandas de música - a de Altamiro Carrilho e a de Ipanema - a torcida jovem do fluminense, muitos artistas e amigos, sua chegada ao aeroporto do Galeão demonstrava, principalmente, que a temporada na Itália não havia afetado em nada a sua popularidade. Pelo contrário, havia a convicção de que era preciso não permitir que o ídolo novamente se ausentasse do país, como um monumento nacional que não se pode perder para o estrangeiro.

Depois de sua volta ao Brasil, afastado da televisão e dos festivais, o contato do artista com o público passou a por meio dos shows. Entretanto, não eram mais shows populares, mas sim voltados para a classe mais abastada, em virtude do preço cobrado pelo ingresso, o que se tornaria outra marca de sua carreira. Ao ser

⁷⁴ Vide anexo G - *VEJA* ed. 83 - 08/04/1970 p.14

⁷⁵ Vide anexo G - *VEJA* ed. 56 - 01/10/1969 p. 03

questionado, logo no primeiro show da volta para o qual a imprensa estranhou o local escolhido, um restaurante de classe "A" de São Paulo, por não acreditar ser um local apropriado para um artista popular, Chico rebateu: '*Mas o que fazer?*', *defende-se o compositor. 'Preciso ganhar a vida'*'.⁷⁶ Na verdade, Chico estava redirecionando sua carreira e tomando cuidado para que isso não afetasse sua popularidade.

A crítica musical, sempre generosa com o compositor, chegou até a reconhecer que seus dotes como cantor também estavam evoluindo,⁷⁷ mesmo que Chico nunca tivesse tido grandes possibilidades nessa área. Sua grande vantagem como cantor era poder contar com músicas de altíssima qualidade, como sempre foram as suas próprias composições. Essa confusão também era feita pelo grande público que, em 1971, o apontou para concorrer - juntamente com Roberto Carlos - ao prêmio Troféu Imprensa de melhor cantor.

O prêmio, que existe desde 1958, é um dos mais antigos da televisão brasileira, mas passou a ser promovido, desde 1970, pelo Programa Silvio Santos, que comprou seus direitos do jornalista Plácido Manaia Nunes, diretor da revista *São Paulo na TV*, quando a mesma foi extinta. Anual, sempre foi um momento de grande audiência da televisão brasileira na década de 70. Apesar de ser um prêmio extremamente popular com júri popular, estranhamente também votou na complexa *Construção* para concorrer ao Troféu de Melhor Canção do Ano. Chico perdeu o prêmio de melhor cantor, mas levou o de melhor compositor e *Construção*, de melhor canção. Não havia dúvida que Chico, ainda nos primeiros anos de sua volta ao Brasil, era considerado um cantor e compositor da grande massa.

Em 1971, era a vez do próprio Chico ser entrevistado pelas famosas páginas amarelas da revista *Veja*, lugar de destaque do então mais importante veículo semanal do país. Mais maduro, era facilmente perceptível pelas suas declarações, a mudança que se operava. Era um momento de transformação de sua imagem de ídolo popular a qualquer custo para a de um artista ciente da qualidade de seu trabalho, que repudiava a propaganda unânime:

Chega uma hora que você percebe que é um perigo esse negócio de unanimidade [...] O mais perigoso é que eu aceitava quando o Nelson Rodrigues falava bem de mim no jornal, Ibrahim Sued, um

⁷⁶ Vide anexo G - *VEJA* ed. 125 - 27/01/1971 p.59- 60

⁷⁷ Vide anexo H - *O Estado de São Paulo* - 20/06/1971 p.21

cara desses. O que eu devia fazer era pensar: bem, alguma coisa deve estar errada. Sabia que pensava completamente diferente deles (...) E não é bem que estava deslumbrado com o sucesso - mas é quase isso. Estava achando divertido, tudo muito fácil. Fácil ganhar dinheiro, fazer sucesso. E isso tudo era muito perigoso."⁷⁸

Novos artistas, como Ivan Lins e Tim Maia, chegavam no cenário musical brasileiro, no início da década de 70, dando nova força à Música Popular Brasileira, com programas famosos como *Som Livre Exportação*, produzido pela Rede Globo e que reunia mais de cem mil pessoas, na maioria universitários, no Parque Anhembi, em São Paulo, para participar de suas gravações.⁷⁹ Por outro lado, Chico só continuava perdendo em popularidade para Roberto Carlos, que também ia se transformando do cantor cabeludo, rei do Iê-iê-iê, irreverente como na famosa canção *Quero que vá tudo para o inferno*, símbolo dos anos 60, para o cantor romântico das baladas de amor como *Detalhes* ou *Amada Amante*, ambas de 1971.

Cada um a seu modo, a transformação da imagem dos dois maiores ídolos da música popular brasileira garantiu que cada um permanecesse ocupando o lugar de destaque que ambos detêm até hoje. Em uma época em que a fama é absolutamente fugaz, os ídolos parecem feitos de barro e rapidamente são trocados por outros, tanto Chico como Roberto Carlos souberam abandonar o popularesco no momento certo e construir uma imagem de seriedade e credibilidade junto aos seus diferentes públicos.

Para Maffesolli, autor do conceito de tribos urbanas, a idolatria é necessária em tempos de espetáculo midiático. A idolatria possibilita a união entre as pessoas e conduz ao que o sociólogo chama de enraizamento dinâmico, uma volta aos arquétipos, às raízes mitológicas antigas.

[...] É neste sentido que falo de idolatria pós-moderna. Os ídolos (sejam eles **Zidane**, o **Abade Pierre** ou **Harry Potter**) são como tantos totens em torno dos quais as tribos se agregam e se compõem em função dos gostos que os constituem.⁸⁰

Ao mesmo tempo que a revista VEJA se referia ao recém-lançado LP *Construção* como "*a tendência musical mais importante*" ou, em outra edição, como o

⁷⁸ Vide anexo G - *Veja* ed. 158 - 15/09/1971 p.3-5

⁷⁹ Vide anexo G - *Veja* ed. 136 - 14/04/1971 p. 40-42

⁸⁰ MAFFESOLLI, M. Entrevista ao Jornal Il Manifesto, 14-08-2009. Disponível no endereço eletrônico <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/25239-apocalipse-do-consenso-entrevista-com-michel-maffesoli>

"mais importante lançamento do ano(...) unânime elogio da crítica..."⁸¹, no Natal de 1971, o quinto LP de Chico disputava palmo a palmo a venda de discos com o habitual e famoso lançamento de final de ano de Roberto Carlos, em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro. Os dois LPs eram vendidos praticamente pelo mesmo preço de dezenove cruzeiros e dominavam as propagandas nas frentes das lojas dos grandes centros urbanos.⁸² O álbum de letras elaboradas de *Construção* alcançava a marca de 120.000 unidades, quase o dobro dos LPs anteriores de Chico Buarque.

Qualquer fato que envolvesse o artista ou sua obra era amplamente divulgado pela mídia, nem que fosse em pequenas notas. Desta forma, os fãs de Chico Buarque e leitores de *Veja* ficaram sabendo que o Sindicato dos Trabalhadores da Construção de Belo Horizonte o haviam escolhido por unanimidade como Personalidade do Ano em razão de *Construção*, ou que sua música *Partido Alto* havia sido censurada, mas, ironicamente, que também foi a música escolhida para a inauguração do metrô de São Paulo, com a presença do então presidente general Emilio Garrastazu Médici.⁸³ Surpreendentemente, a questão da censura às músicas de Chico não eram decisões feitas às escondidas como se poderia supor, mas também se transformavam em notícia como a citação acima em *Veja* ou a mesma proibição, também noticiada pelo jornal *O Estado de São Paulo*.⁸⁴ Os veículos de comunicação eram contrários às proibições, noticiavam e apoiavam o artista abertamente e davam espaço para que o mesmo se pronunciasse a respeito. Em 1978, apesar da censura já ter se tornado mais amena, ela ainda existia e o jornal *Folha de São Paulo* trazia o compositor fazendo uma breve retrospectiva do que a censura havia significado tanto em sua produção artística como em sua própria vida.

Não foi uma luta pessoal, mas em alguns momentos ela assumiu aspectos pessoais. Eu era pessoalmente incomodado, quase semanalmente. Em cada lugar que eu ia, era obrigado a comparecer ao Deops. Isso quando estava fazendo show, aqui no Rio eu era chamado regularmente ao Deops. É claro que isso foi me afetando pessoalmente e eu reagia às vezes até de uma maneira menos racional.⁸⁵

⁸¹ Vide anexo G - *VEJA* - ed.166 p. 88 e 90 e *VEJA* - ed. 172 p. 102

⁸² Vide anexo G - *VEJA* ed. 173 p.62

⁸³ Vide anexo G - *VEJA* - ed. 182 p. 63, *VEJA* ed. 186 p.51 e *VEJA* ed. 210 p.12

⁸⁴ Vide anexo H - *O Estado de São Paulo* - 21/03/1972 p.9

⁸⁵ BUARQUE, Chico- Entrevista à *Folha de São Paulo*, 1978. Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_folhetim_78.htm

Em março de 1972, a agência Marplan realizou uma pesquisa de opinião pública que apontou o compositor como o artista mais popular em todas as classes. Apesar de seus shows serem cada vez mais restritos - na boite Flag do Rio de Janeiro, seu show do mesmo ano era apenas para cem pessoas - suas músicas caminhavam na direção oposta, tornando-se não apenas hinos para diversos segmentos da sociedade, mas a trilha musical de toda uma população. A crítica exaltava sua capacidade de manter inalterada sua qualidade musical. No lançamento do LP *Cotidiano*, o trocadilho da letra da canção com sua performance pareceu inevitável para a revista *Veja*, mas mais do que isso, era a percepção que o artista cantava, com reconhecido talento, o cotidiano de toda uma sociedade:

Todo dia ele faz tudo sempre igual. Entra em cena, toma uísque e cerveja, faz propaganda do seu filme *Quando o Carnaval Chegar*, canta durante 45 minutos ou um pouco mais e vai embora.[...] É um ritual simples. Mas é também o melhor show de música popular do momento. E isso não acontece todos os dias.[...] Aos 28 anos, acostumado ao aplauso há pelo menos seis, Chico se firma cada vez mais como o cantor do dia a dia de cada um. Talvez porque só ele saiba fazer todo dia tudo sempre igual.⁸⁶

Desde o Festival da Record, em 1966, absolutamente tudo que envolvia o nome Chico Buarque originava algum tipo de notícia. Até a censura de um show no ginásio do colégio Pedro II no Rio de Janeiro, que, pretensamente, teria a participação do artista, não escapou das páginas da principal revista brasileira. O Decreto Lei 477 que indicava a expulsão da escola e proibição por três anos de frequentar qualquer universidade do país foi lembrado pelo diretor da referida escola, se os alunos insistissem no show. Era mais uma notícia que ajudava a compor a imagem de Chico como vítima da censura até em shows para colégios de ensino médio.⁸⁷

Também em 1972, foi lançada uma das primeiras revistas voltadas exclusivamente ao público jovem, a Revista *Geração POP* da Editora Abril, mais conhecida apenas como POP e que faria enorme sucesso durante anos. A publicação, que durou de novembro de 1972 a agosto de 1979, exatas 82 edições, tinha sua chegada às bancas aguardada ansiosamente todo os meses. Voltada para os jovens que gostavam de música, surf e viagens, a *Pop* influenciou toda uma geração que viveu as mudanças sociais e culturais ocorridas naquela época. Desde sua estreia, tratou de temas polêmicos

⁸⁶ Vide anexo G - *VEJA* ed. 202 - 19/07/1972 p. 97

⁸⁷ Vide anexo G - *VEJA* ed. 214 - 11/10/1972 p. 78

como virgindade, conflitos familiares e viagens de carona para paraísos hippies. Com uma linguagem descontraída, foi a primeira revista a trazer pôsteres e letras traduzidas de ídolos do rock como Elton John, Queen e Paul McCartney. Na propaganda para o lançamento do primeiro número, a informação de que o primeiro poster da nova revista seria de Chico Buarque, ao que tudo indicava, deveria garantir o sucesso da publicação.⁸⁸

Enquanto aparecia em publicações populares voltadas para jovens, Chico também cabia em espetáculos sérios para público adulto, como a peça, de 1973, estrelada por Walmor Chagas, *Labirinto: Balanço da Vida*, em que o ator colocava as letras das canções buarqueanas ao lado de grandes nomes da literatura universal, como Garcia Lorca ou Fernando Pessoa. Ou ainda, no lançamento do Jornal *Opinião* que se intitulava como um jornal para apenas 0,2% da população brasileira, pretensiosamente chamada de "a parte mais culta do país"⁸⁹, em que Chico aparecia como um dos colaboradores ao lado de Otto Maria Carpeaux, Fernando Henrique Cardoso, Antonio Callado e muitos outros intelectuais. Havia praticamente um consenso: a obra de Chico era perfeitamente amalgamável a qualquer tempo, público ou lugar.

Diferentemente do que normalmente acontece, a crítica transformava em notícia aquilo que ainda nem existia, como dar uma página inteira de VEJA falando de *Calabar*, enquanto seus autores, Ruy Guerra e Chico, ainda a estavam gerando⁹⁰. *Calabar*, proibida pela censura às vésperas de sua estreia, só seria levada aos palcos muitos anos depois. É claro que a diversificação de atividades também colaborava para que Chico não saísse da mídia, como a criação, juntamente com o italiano Sergio Bardotti, de um jogo adulto sobre futebol, que permitia aos participantes comprar ou vender jogadores e até controlar a renda dos estádios, lançado no Salão da Criança, em São Paulo, no final de 1973.

Até uma tentativa frustrada de se tornar jornalista, quando era colaborador do Jornal *Opinião* e foi a Santos tentar entrevistar - sem conseguir- o ídolo Pelé, desde que o "foca" fosse Chico Buarque virava matéria de jornal. Justamente sua capacidade de fazer inúmeras coisas ao mesmo tempo foi o foco da matéria de capa de maio. que a revista *Veja* abordou em suas cinco páginas falando sobre o artista e os vários papéis que ele assumia, do popular ao elitizado. Para tentar explicar as inúmeras

⁸⁸ Vide anexo G - VEJA ed 218 - 08/11/1972 p.117

⁸⁹ Vide anexo H - *O Estado de São Paulo* - 02/11/1972 p. 17

⁹⁰ Vide anexo G - VEJA ed. 255 - 25/07/1973 p.84

facetas do compositor e o sucesso junto ao público, publicava uma declaração de Mário Chamie, na época professor de teoria da comunicação na Escola Superior de Propaganda e Marketing de São Paulo:

Para Chamie, o próprio público de Chico foi apanhado de surpresa com a capacidade do poeta em traduzir seus anseios, desconanças e angústias. 'Ele é menos um ídolo e mais um intérprete de pontos de vista inarticulados', afirma. Chico permite que o público seja co-autor de suas músicas [...] Ele está dizendo aquilo que teríamos vontade de dizer, se interessados em dizer.⁹¹

Assim, era perceptível - mesmo que de forma racional ainda fosse apenas entre intelectuais - que Chico tinha uma habilidade de traduzir o cotidiano, de dizer o que as pessoas gostariam, mas que não tinham o mesmo talento para tal. À população não interessava a discussão acadêmica sobre o alcance das letras de Chico Buarque, mas era cantando suas músicas, se identificando com elas, se apoderando das mesmas para explicar situações do dia a dia, que concedia ao compositor a credibilidade para ser seu grande intérprete.

Entretanto, por mais qualidade que tenha o trabalho de um artista, a tendência da imprensa é misturar obra e vida. O grande público tem uma curiosidade natural para saber o que faz e o que pensa seu ídolo, de forma a torná-lo mais humano e permitir uma aproximação com o cidadão comum, até mesmo para imitá-lo. Dessa forma, se o compositor tivesse uma postura de vida que contrariasse os valores da sociedade, aos poucos haveria um desencanto gradual, como aconteceu com tantos outros ídolos modernos. Chico, ao longo dos anos, aprendeu a preservar sua vida pessoal da mídia e a falar o mínimo necessário para continuar em evidência sem desgastar sua imagem. Por ter um repertório de conhecimento de reconhecido valor, sempre foi admirado por seus atos e palavras.

Em abril de 1974, uma pesquisa realizada por *Veja* apontava o artista como o segundo mais admirado no setor artístico dentre todos os brasileiros ilustres, perdendo apenas por um ponto percentual para Roberto Carlos⁹². Todavia, na mesma edição da revista, em uma longa matéria sobre a crise na cena cultural brasileira, o compositor era acusado de ter se transformado num artista "... *de acesso mais difícil*." Praticamente oito anos depois do sucesso inesperado de *A Banda* e da exposição

⁹¹ Vide anexo G - *VEJA* ed. 243 - 02/05/1973 p.46-50

⁹² Vide anexo G - *VEJA* ed. 291 - 03/04/1974 p.78

excessiva do artista, finalmente, a imprensa começava a perceber que o acesso ao ídolo havia se tornado mais restrito por intenção do próprio compositor.

Nem sempre a imprensa conseguiu acompanhar as investidas originais do criador de *Construção*. Um bom exemplo foi quando o jornalista Silvio Lancellotti acusou o compositor de "*uma terrível síndrome de infecundidade*" por estar sendo obrigado a recorrer a trabalhos de outros autores e cita Julinho da Adelaide que, como já dissemos, era o pseudônimo de Chico para escapar da censura. Ingenuamente, o jornalista, que na época também era um dos editores de *Veja*, ainda comparou os dois estilos musicais dizendo que eram irmãos, mas que Julinho produzia letras mais primitivas e menos elaboradas.⁹³

Por outro lado, o artista era sempre citado em reportagens sobre os mais diferentes assuntos. Assim, na mesma edição, se a matéria era sobre o músico Cartola, em algum ponto o jornalista se referia a Chico como ídolo que Cartola ouvia constantemente,⁹⁴ ou ainda, se a matéria era sobre a aproximação do ministro Ney Braga (da pasta da educação) com a classe artística, em algum momento outro repórter afirmava que Ney Braga havia se reunido com o compositor por quase quatro horas, sem entretanto revelar o conteúdo de tal encontro.⁹⁵ Chico Buarque, desde sua aparição em 66, sempre foi uma referência para o público leitor, um nome que era constantemente consultado, e que a imprensa também utilizava para dar credibilidade ao que escrevia.

Para festejar os dez anos de carreira de ambos, Chico se uniu à cantora Maria Bethania e produziram, na casa de shows Canecão do Rio de Janeiro, um dos mais caros espetáculos até então montados no Brasil: algo em torno de 3,6 milhões de cruzeiros, sem contar com o salário das duas estrelas. Mostrando-se alheio à questão financeira do show que a mídia destacava e à gigantesca parafernália da montagem do espetáculo, Chico continuava correspondendo - e a imprensa noticiando - à imagem de simplicidade que o público esperava de seu ídolo:

Show é assim mesmo, explica Chico Buarque. 'Pode ficar bom ou ruim. Mais importante é que eu terei um palco para falar diretamente ao público. E isso nada terá a ver com o que estiver acontecendo atrás de mim.'⁹⁶

⁹³ Vide anexo G - *VEJA* ed. 311 - 21/08/1974 p.108

⁹⁴ Vide anexo G - *VEJA* ed. 336 - 12/02/1975 p.41

⁹⁵ Vide anexo G - *VEJA* ed. 336 - 12/02/1975 p.20

⁹⁶ Vide anexo G - *VEJA* ed. 352 - 04/06/1975 p.75

Se era importante noticiar a magnitude do novo show e que iriam ser gastos milhões de cruzeiros, ainda assim era necessário preservar a imagem de bom e humilde moço de seu protagonista, como se fosse possível acreditar que o artista fosse indiferente à estrutura que estava sendo montada e que se preocupasse apenas com a sua arte e a possibilidade de reencontrar seu público. A matéria chega a ser finalizada fazendo uma comparação entre Chico e Bethânia na visão de uma garçonne desconhecida do Canecão que estava muito feliz com a possibilidade de ver seu ídolo de perto: "*um artista tão simpático, tão quietinho e boa praça como o 'seu' Chico, bem diferente de 'dona' Bethânia, que nunca foi muito de dar bola para a gente*".⁹⁷ Declaração que não teria qualquer razão de ser como interesse jornalístico, que não fosse para fazer o contraponto entre os dois artistas e de mostrar a humildade do compositor, mesmo frente aos milhões de cruzeiros que estavam sendo gastos para a produção.

No ano seguinte, 1976, *Gota D'Água* foi bastante festejada pela imprensa por se tratar da primeira peça do dramaturgo Chico Buarque a ser encenada desde *Roda Viva*, já que *Calabar* havia sido proibida. *Gota D'água*, em co-autoria com Paulo Pontes, foi muito bem recebida pela crítica e pelo público que lotava os seiscentos lugares do teatro para ver a transposição do clássico *Medéia* de Eurípedes para o Brasil dos anos 70. Aprovada pela censura da época sem qualquer corte, ganhou o Prêmio Molière de melhor espetáculo.

Apenas quinze dias depois de sua estreia, a revista *Veja* já trazia notícias sobre a peça e sobre a atriz Bibi Ferreira, que tinha o papel principal na trama e foi tema da matéria de capa. Alguns meses depois, era a vez de Paulo Pontes estar nas páginas amarelas. Todos os artistas que gravitacionavam em torno de Chico Buarque mereciam a atenção da imprensa, o que não significava que não tivessem talento ou estivessem se aproveitando da fama do compositor, mas que, simplesmente, a imprensa passava a valorizar mais esses artistas a partir de trabalhos conjuntos com o autor de *Carolina*.

Chico era visto também como um nome que agregava valor a qualquer produto. Da mesma forma que era seu o pôster de número um da revista POP, também era sobre o artista o primeiro número de uma coleção da Editora Abril, denominada *História da Música Popular Brasileira* que trazia, semanalmente, um fascículo e um disco dedicados a grandes nomes da música brasileira. O anúncio atestava que o número

⁹⁷ Vide anexo G - VEJA ed. 352 - 04/06/1975 p.75

um tinha se esgotado, mas que mais exemplares com o fascículo de Chico haviam sido colocados à venda nas bancas,⁹⁸ o que demonstra como o compositor também alavancava a venda de produtos sobre ele mesmo.

Dez anos após o artista ter entrado em cena de forma arrebatadora, com A *Banda*, que chegou cantando muito mais do que coisas de amor, o compositor concedeu uma longa entrevista para as páginas amarelas de *Veja*, fazendo um balanço da carreira, exatamente no mesmo momento em que o grande sucesso *O que será* acabava de ser liberado pela censura. Essa era a condição imposta pelo artista para a entrevista: a finalização de todos os trabalhos para o lançamento do novo LP, *Meus Caros Amigos*, o décimo oitavo de sua carreira. Em meio a pedidos seus, que a arte fosse deixada em paz e que a censura fosse totalmente eliminada do país, a entrevista chamou a atenção pelo olhar reflexivo que o compositor fazia sobre sua própria arte. Ao mesmo tempo que dizia que sua autocrítica sempre o fez desprezar um pouco o seu trabalho e a ter muitas dúvidas, também concluiu que se a censura o proibia tanto, alguma importância suas músicas deveriam ter: "*Meu trabalho então, parecia poder ser útil a alguém. Minha resistência também. Daí eu só podia resistir. E continuei.*"⁹⁹

Na seção de cartas da edição seguinte da revista, inúmeros leitores se pronunciaram elogiando não apenas a entrevista, mas o próprio músico e suas posições. Se o compositor tinha alguma dúvida sobre a utilidade de seu trabalho, um leitor prontamente respondia: "*Chico Buarque pode ter certeza de que seu trabalho é muito útil e que ele ainda verá os frutos do mesmo.*"¹⁰⁰

Em dez anos, o ainda jovem Chico, com apenas 32 anos, já era o artista maduro e consciente que chegou aos anos 2000. Ciente de que não podia se negar a também ser um ídolo popular, mesmo que mais raramente, o compositor brindava o público com participações surpreendentes, como no Programa do Chacrinha, onde cantou *Vai Passar*, em 1984, rodeado por baianas devidamente paramentadas e sambando em pleno clima de carnaval; ou, ainda, no especial de Roberto Carlos para a Rede Globo, em 1993, cantando junto com o eterno rei, a canção *O que Será*.

O que se conclui, pela análise da recepção que a imprensa fez do artista e de como ela ajudou a criar o mito Chico Buarque, é que, com o tempo, as matérias e as opiniões sobre o compositor tenderam a se repetir. Dificilmente um jornalista fez ou

⁹⁸ Vide anexo G - *VEJA* ed. 421 - 30/09/76 p. 45

⁹⁹ Vide anexo G - *VEJA* ed. 425 - 27/10/1976 p. 6

¹⁰⁰ Vide anexo G - *VEJA* ed.427 - 10/11/1976 p. 10

ainda faz uma análise original ou emite uma opinião discordante daquilo que é tido como verdade sobre o compositor. Mesmo em seus últimos discos, a crítica, em sua grande maioria, tendeu a ser condescendente com suas criações de menor qualidade, se comparadas com sua época mais profícua dos anos 60,70 e 80.

Numa época em que as relações são efêmeras e as certezas não se sustentam por muito tempo, em virtude da velocidade com que a tecnologia avança e os meios comunicacionais a propagam, o mito moderno contribui para que haja um consenso em torno de algo. Os indivíduos idolatram alguém que corresponde ao que eles mesmos gostariam de ser ou ter; isso cria laços entre os seres e lhes dá a sensação de pertença. De acordo com Umberto Eco, a personagem do mito deve ser previsível: *"A personagem do mito encarna uma lei, uma exigência universal, e deve, numa certa medida, ser, portanto, previsível, não pode reservar-nos surpresas."* (ECO, 1979 p. 45) Francisco Buarque de Hollanda é um porto seguro quando se pensa em alguém para se admirar ou imitar, uma imagem que não pode ser manchada e que, por essa razão, imprensa e público a blindam de uma forma quase única, se pensarmos nos ídolos que lhe são antecessores ou contemporâneos.

O autor acostumado ao sucesso, muitas vezes não reconheceu como a imprensa em sua grande maioria e durante muitos anos, o apoiou, tendo expressado ressentimento por poucas notas na mídia que não apreciaram o seu trabalho. Posição contraditória, pois ao mesmo tempo que constantemente reclamou da unanimidade, era justamente ela que o artista sempre buscou:

Faço questão de deixar clara a minha posição: eu não gosto da imprensa, tenho meus motivos para não gostar e acho que, ideologicamente, está inteiramente afastada a possibilidade de uma reconciliação. E entendo que isso não afeta profundamente o meu trabalho, nem a repercussão do meu trabalho junto ao público. Realmente não afeta. Então, não é o caso de eu ficar me queixando: "Ah, estou assim porque a imprensa não o quê..."¹⁰¹

O compositor chegou a ser ingênuo ao afirmar que a atuação da imprensa como um todo não afetaria o seu trabalho ou a repercussão do mesmo junto ao público. Sua posição pode ter sido dirigida à alguma crítica em um ou outro periódico, o que, no geral, realmente não faria qualquer diferença. Sua marca de qualidade já estava, à época

¹⁰¹ BUARQUE, Chico. Entrevista à Revista *Afinal* - 1987. Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_afinal_87.htm

da declaração, bastante sedimentada para permitir que tal acontecesse. Entretanto, vivemos em um tempo em que os meios de comunicação criam comportamentos e tentam ditar o que é bom e o que é ruim. Se a mesma imprensa que construiu a imagem do artista ignorasse completamente seus discos e seus shows, não haveria público para os mesmos.

Apesar de sua força inconteste, a mídia sozinha não constroi um mito. É preciso que haja uma conjunção de fatores que viabilizem a atuação da imprensa nessa direção. Ou seja, um indivíduo para ser transformado em mito pelos meios de comunicação tem de ter características que também necessitam ir ao encontro ao que o grupo social de uma determinada época e lugar anseia. Vivemos numa sociedade obcecada pelo sucesso, em que nossos heróis míticos de alguma forma transcendem a normalidade do dia a dia de um indivíduo comum. Artistas ou jogadores de futebol que são reconhecidos pela beleza ou pelo talento, que ganham quantidades de dinheiro praticamente impensáveis para a maioria da população, reconhecidos nos locais por onde transitam, que têm espaço na televisão na qual o cidadão comum não consegue muitas vezes nem fazer parte do auditório, que parecem obter tudo isso de uma forma tão natural, sem esforço, compõem a imagem do mito moderno.

Chico tinha, como já demonstrado no primeiro capítulo, uma biografia, uma aparência física, uma postura e um talento condizentes com o sonho dessa sociedade. Sua formação estruturada nos valores católicos, na importância da família e principalmente na valorização do conhecimento encantaram uma sociedade ainda provinciana em muitos aspectos da década de 60, mas a sua arte de extrema qualidade e sedimentada no samba urbano foi um fator decisivo para o mito se estabelecer.

3.2 Chico faz samba e o samba faz Chico

*Quem te viu, quem te vê', por exemplo, é um sambão tipo Ataulfo Alves, tipo Noel Rosa. 'A Rita' era um samba nolesco e 'Juca' era coisa que fiz meio no gênero[...]eu tenho mais predisposição para tocar samba, eu pego um violão e automaticamente sai samba.*¹⁰²

Chico Buarque

Acreditamos que, se a imprensa teve grande participação na formação da imagem de Chico Buarque de Hollanda, também a opção do compositor pelo samba tem fundamental relevância. Existem ritmos que têm um período de destaque como o iê-iê-iê ou o pagode, mas que não se sustentam ao longo dos séculos como representantes da cultura brasileira, diferentemente do que acontece com o samba.

Para explicarmos como o samba está ligado à opção pelo cotidiano urbano, tema das músicas de Chico Buarque, foco de nossas pesquisas, é necessário traçar um breve histórico sobre como a construção do samba se deu a partir do lundu e do maxixe, até se espalhar por toda a sociedade. Sua origem está na região denominada “Pequena África”¹⁰³ que se estendia desde a Praça Onze, passava pela estação ferroviária de Dom Pedro II e chegava até a Praça Mauá. Era o local onde se concentrava a comunidade afro-baiana, no ano de 1870, na cidade do Rio de Janeiro. À medida que o contingente afro-baiano foi aumentando, foi aumentando também a região ocupada por eles. Nasceram ali as primeiras casas de candomblé, como também outros sinais da cultura baiana trazidos para terras cariocas, como as comidas típicas e as festas que começaram a ser feitas na casa da baiana Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como Tia Ciata. Essas festas, que aconteciam também nas casas de outras baianas, eram conhecidas como *samba*, ou seja, a palavra *samba* era utilizada como sinônimo de festa e não ainda como gênero musical.

No sobrado de tia Ciata, na rua visconde de Itaúna, se reuniam os compositores de samba do início do século XX, como Donga, Sinhô (conhecido como o Rei do Samba), Pixinguinha, Hilário Jovino Ferreira, João da Baiana, China (irmão de Pixinguinha), Heitor dos Prazeres e tantos outros. Foi ali também o surgimento do primeiro samba que viria a ser gravado, *Pelo Telefone*, responsável pela cisão do grupo,

¹⁰² Vide anexo G - VEJA ed. 158 - 15/09/1971 p.3-5

¹⁰³ A expressão “Pequena África” foi criada pelo sambista Heitor dos Prazeres, também conhecido como Lino do Estácio, se referindo ao carnaval realizado pelos negros na Praça Onze.

já que se tratava de uma criação coletiva, mas que foi registrado por Donga como uma composição só sua e que faria grande sucesso no carnaval de 1917.

Se, nas primeiras décadas do século XX, muitas vezes esse samba era perseguido pela polícia como atestaram Pixinguinha, Cartola e o próprio Noel Rosa, por outro lado, também havia interesse e apoio a essas festas populares por membros da elite. A própria casa da Tia Ciata, dividida em três cômodos, abrigava samba de partido-alto na sala de visita, samba corrido na ala dos quartos, enquanto no quintal se fazia batucada. A sala de visita oferecia o samba mais nobre, ou aquele considerado pelos velhos sambistas como o verdadeiro samba, e justamente nesse local, brancos influentes, principalmente políticos, também se encantavam com o gênero.

Dessa forma, o samba foi conquistando público nas diversas camadas e quando, em 1930, passou a ser considerado gênero nacional, já havia a demonstração clara de sua aceitação pela sociedade. Obviamente, sua aprovação, em virtude de sua origem humilde, não foi feita de forma abrupta, mas gradativa, desde a época do lundu, ganhando cada vez mais apreciadores entre todas as classes sociais, justamente por sua capacidade de cantar o cotidiano de forma simples, de alcance irrestrito.

Francisco Guimarães não só defendia o lugar social e as formas musicais que traziam uma marca de origem (a "roda") como via no processo de incorporação do samba por segmentos culturais mais amplos uma ameaça ao seu núcleo identitário básico, sem o qual perderia sua razão de ser. Orestes Barbosa, mesmo aceitando a origem sócio-geográfica do samba como um dado, afirmava que o processo de diluição em outros espaços sociais e culturais do Rio de Janeiro tinham efetivamente consagrado o samba, como gênero musical "nacional", por excelência. A grosso modo, estas duas posições irão marcar o debate em torno do samba pelas próximas décadas. (NAPOLITANO, 2000 p. 13)

Mesmo divergindo sobre se a incorporação do samba por outros segmentos da sociedade foi ou não uma ameaça ao mesmo, ficou claro que essa incorporação existiu na opinião dos dois autores. Concordamos com Barbosa que a diluição do samba foi fundamental para consagrá-lo, mas não sem antes sofrer, no final dos anos 20, uma modificação essencial para poder ser marchado, utilizado no desfile pelas escolas de samba e não apenas dançado, para, por fim, se tornar o samba com poucas variações que chegou até os nossos dias.

Alguns compositores como Noel Rosa, forte influência no samba buarqueano, muitas vezes, propunham parceria ao autor de um estribilho já existente, comprando o estribilho, adicionando seus versos e deixando a canção pronta para a gravação. Esse costume fez com que, aos poucos, a improvisação do samba deixasse de existir. No samba *Quem dá mais?* de 1932, é o próprio Noel que ressalta na própria letra o hábito comum de se vender samba.

*[...] Quem dá mais por um samba feito nas regras da arte
Sem introdução e sem segunda parte
Só tem estribilho, nasceu no Salgueiro
E exprime dois terços do Rio de Janeiro[...]*

Também já há na estrofe acima, a percepção de Noel de que um samba tinha a capacidade de exprimir mais da metade do que era a cidade do Rio de Janeiro. Era o samba captando o dia a dia, tornando-se a crônica oral de um tempo e de uma sociedade, um samba que narrava histórias de anônimos, um ritmo musical que expressava a brasilidade. Esse movimento de expansão e reconhecimento da importância do samba terá repercussão, inclusive, na criação da MPB nos anos 60, como percebeu Antonio Cândido:

Na música popular ocorreu um processo [...] de "generalização" e "normalização", só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. [...], a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30 com o interesse pelas coisas brasileiras[...] (CÂNDIDO, 1984 p.36)

Por fim, o samba não estava mais confinado às casas das baianas, mas presente nos botequins espalhados por toda cidade do Rio de Janeiro e frequentados por diversos públicos. Também a adesão de “bacharéis” ao samba, como Noel, Joubert de Carvalho, Ary Barroso e tantos outros, fez com que o gênero descesse definitivamente o morro e ingressasse na sociedade, adquirindo novo status. Os sambistas, até então conhecidos apenas pela malandragem, pois normalmente se dedicavam apenas à música

e não tinham empregos formais, passaram a ser reconhecidos como grandes compositores capazes de falar a qualquer público.

Nas décadas de 40 e 50, as big bands e outros gêneros estrangeiros ganharam espaço no Brasil como os boleros mexicanos e os tangos argentinos. Entretanto, o samba não deixou de ser tocado. Os brasileiros, famosos por sua musicalidade, ainda se reconheciam no samba, mas muitas vezes ele era tido como antiquado. A influência da música estrangeira e a perda de espaço para o samba e concomitantemente para a nossa nacionalidade fizeram com que muitos jornalistas e outros intelectuais começassem a perceber a importância de se pensar, entender e preservar a música brasileira. Nesse momento, a entrada dos intelectuais no debate permitiu que a música brasileira se elevasse a um patamar mais nobre e com ela, o samba, a grande manifestação musical do povo brasileiro.

Também já havia na imprensa, nos anos 60, a clara percepção da importância da música no contexto da sociedade brasileira da época, tanto pela receptividade dos festivais como por ser uma forma de vazão que dava voz ao povo brasileiro em tempos de ditadura. A revista *Manchete* destacava:

Raro é o edifício carioca que não abrigue, hoje, um conjunto de iê-iê-iê; e raríssimo é o apartamento onde não exista, pelo menos, um violão. Estas são duas das premissas básicas da era musical em que vivemos. Nas cidades, a canção popular está por toda parte, amalgamada à paisagem e aos costumes[...]Contando todas as artes cultivadas e comercializadas neste país, a canção é, sem dúvida, o artigo de maior demanda, sustentando um mercado em constante expansão.¹⁰⁴

A música, em processo de ampliação constante de seu alcance, provocava rivalidade entre gêneros musicais, como o já citado acirramento de disputa entre os dois gêneros predominantes na época, o Iê-iê-iê e o grupo dos nacionalistas, que incluía os adeptos da Bossa Nova, das músicas de protesto, etc... nos quais Chico transitava, mas que não podia ser rotulado por nenhum deles. O próprio compositor, desde que se tornou conhecido nacionalmente, sempre disse, claramente, que era sambista, que buscava resgatar a tradição do samba de Noel Rosa e Ismael Silva, acrescentando-lhe ferramentas da Bossa Nova, somadas às características de música de

¹⁰⁴ Vide anexo D - *Manchete* 07/1967

festival, ou música de universitários como também era chamada, mas principalmente criando um samba próprio.

Numa época em que os dois grandes gêneros musicais eram o Iê-iê-iê, imitação tupiniquim do Rock, e a Bossa Nova, cujo mote principal era "mar - céu azul-barquinho", ambos completamente alienados da realidade nacional, surgiu Chico Buarque cantando a vida que as pessoas conheciam, contando a história dos anônimos, voltando-se para uma letra narrativa em que a sociedade se reconhecia. Além disso, o samba, ritmo escolhido por Chico, já estava completamente entranhado no homem brasileiro desde há muito tempo, por sua batida popular e por ser aceito em todas as camadas da sociedade. Acreditamos que o samba também foi um fator que possibilitou que Chico fosse tão bem recebido e, mais do que isso, compreendido.

Não sei explicar direito a origem de minhas músicas. Não sei de onde elas saem, embora saiba que saem de dentro de mim. Desde criança que ouço samba antigo e bossa nova. Quando comecei a tocar violão, observei que a bossa nova não fazia canções narrativas, à maneira dos velhos e hoje clássicos compositores brasileiros como Noel Rosa, Caimi e Ismael Silva. Notei que essas canções contando uma história, continuam sendo exploradas, mesmo nesta época de iê-iê-iê, pelos músicos de muitos países, principalmente na França. Eu queria contar a história de um João-ninguém que é no entanto, um ser-humano, alguém que vive, chora, ama e espera.¹⁰⁵

Apesar da pouca idade, pela declaração acima é possível perceber que o compositor de *A Banda* não fazia uma canção meramente intuitiva, mas tinha plena consciência do rumo que sua arte deveria tomar. Ao final da mesma matéria completou: "[...] *para ser sincero, uma brincadeira de rua ou uma cantiga de roda tem para mim, como sambista, mais importância do que um romance de Dostoiévski.*"

Em entrevista à revista *Realidade*, Chico Buarque afirmava que o conteúdo de suas composições refletia o que o homem era e queria.¹⁰⁶ Na longa reportagem que tinha como título *Chico dá samba*, o compositor dizia não achar necessário colocar chavões nas letras para que tivessem conteúdo social. A canção de protesto, tão na moda naqueles anos, não o interessava e, ainda, acrescentava que também não falava da terra porque era um homem urbano.

¹⁰⁵ Vide anexo D - *Manchete* ed. 757 11/1966 p.106-107

¹⁰⁶ Vide anexo C - *Realidade* ed. 09 12/1966 p.68-76

Por mais que Chico repetisse em várias entrevistas, nos anos 60, que era sambista, isto foi completamente ignorado por muitos pesquisadores, colocando-o apenas como a segunda geração da Bossa Nova ou ligando-o unicamente aos festivais. No livro *A Canção no Tempo*, de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, não há qualquer referência ao compositor de *Rita* quando falam do gênero e do surgimento de novos sambistas durante aqueles anos:

No setor do samba houve um movimento de revalorização, resultante de reuniões de sambistas iniciadas no restaurante Zicartola e desdobradas em bem-sucedidos espetáculos como ‘Opinião’ e ‘Rosa de Ouro’. Desses empreendimentos resultou o aparecimento de uma valorosa geração de compositores ligados a escolas de samba, além do reconhecimento, embora tardio, dos mestres Cartola e Nelson Cavaquinho. Pertencem a esta geração nomes como Paulinho da Viola, Elton Medeiros e Candeia, aos quais se acrescentaram os de Zé Ketí, vindo da década anterior, e Martinho da Vila, surgido em seguida. (SEVERIANO&MELLO, 1998 p.16)

É como se a história da música no Brasil obedecesse a estruturas rígidas em que o sambista precisa corresponder ao imaginário popular do sambista, sendo negro ou mulato, oriundo das classes mais baixas, morador de morro, tocando cuíca ou tamborim. Chico, assim como Noel Rosa, nunca correspondeu a esse estereótipo e se, Noel já conseguiu dos pesquisadores sua inserção definitiva na história do samba, o estudo da música ainda deve isso a Chico Buarque.

Desta forma, para entender o que Chico dizia ao se autodenominar sambista e compreender melhor o gênero a que ele também ajudou de forma definitiva a revigorar, é preciso resgatarmos também o samba noiesco. Basta um olhar atento nas produções musicais de Noel Rosa e Chico Buarque para encontrarmos inúmeros pontos de encontro, como quando falam das belezas da cidade do Rio de Janeiro nas músicas *Cidade Mulher*, de autoria de Noel e *Carioca*, de Chico, ou quando escrevem para os amigos em *Cordiais Saudações*, de Noel e *Meu Caro Amigo*, de autoria de Chico, quando descrevem o malandro que não se arrisca, na composição de Noel Rosa, *Malandro Medroso* e na de Chico, *A volta do Malandro*, ou ainda quando perdoam a amada em *Você Só...mente*, música escrita por Rosa e *Essa Moça tá Diferente*, escrita por Chico Buarque.

Quanto a Ismael Silva, o próprio reconheceu como um verdadeiro sambista o autor de *A Banda*, quando afirmou:

Chico é samba. É o nosso samba. Ele é meu fã. Já me citou em reportagens e mesmo em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, quando expôs suas preferências por compositores. Ele diz que é meu aprendiz; tenho uma dedicatória dele afirmando isso num disco. Cada um tem seu estilo, mas o que Chico faz não deixa de ser samba, e por isso é bem aceito.¹⁰⁷

Ismael, de forma simples, já havia compreendido que muito da aceitação de Chico vinha do fato de que o compositor era sambista, de ter escolhido o samba para ser seu canal de comunicação. Chico sempre teve orgulho de ser sambista e era exatamente isso que as letras de suas músicas diziam, enaltecendo o samba. Em *Olê, Olá*, o samba era nada mais, nada menos, do que o endereço onde a felicidade gostaria de estar:

*Felicidade aqui pode passar e ouvir
E se ela for de samba há de querer ficar
porque o samba é menino, porque tem samba de sobra
e quem sabe sambar que entre na roda*

Também em sua primeira composição *Tem Mais Samba*, o samba tornava a vida mais fácil: "*Se todo mundo sambasse, seria tão fácil viver*", ou ainda em *Fica*, o samba era o local onde podia ser sincero "[...]e o samba é meu fraco/ no meu samba eu digo o que é de coração", pois ainda "[...]malandro quando morre vira samba," somente para citarmos alguns exemplos.

Mesmo quando não há a palavra samba ou sambista em suas letras, é possível encontrar referências explícitas ao samba como o "*ronco da cuíca*" ou "*um bom disco de Noel*", ou ainda o "*chocalho amarrado na canela*", principalmente nas canções do início de sua carreira. Aliás, essa não é uma característica apenas de Chico, mas de quase todo sambista. A metalinguagem é uma tradição do samba: bom samba sempre fala de samba.

Em depoimento gravado ao Museu da Imagem e do Som, em novembro de 1966, Chico reconheceu que seu samba não era do mesmo tipo o tempo todo:

A confusão que eu estou fazendo é a seguinte: eu acho que tem mais ou menos uma linha que eu me propus a seguir, que é essa linha do samba que tem uma certa sequência, tem um enredo. Então saem essas coisas mais compridas, Pedro pedreiro, Olê, olá, Tamandaré. Ao

¹⁰⁷ Vide anexo I - SILVA, Ismael. Nova História da Música Popular Brasileira. Abril Cultural 1976 p.3

mesmo tempo tinha coisas como Madalena, Juca, Rita, que eu acho que é outra coisa que eu desenvolvo paralelamente, mas que não tem muito que ver com essa sequência, entende? Um dia me telefonaram, um cara reclamando porque gostava muito de Olê, olá, e ele pensava que eu fosse tocar Olê, olá na televisão e toquei o Juca, aquela história de delegado, e ele achando que era uma coisa pequena. De fato, é um samba que não tem uma linha que eu conte uma história. É uma coisa menor, um samba mais ligeiro, mas que eu acho importante do mesmo jeito.¹⁰⁸

A predominância do samba em sua obra vai declinar um pouco na década de 70, quando a grande maioria de suas composições foi produzida para as peças de teatro de sua autoria e, portanto, eram canções relacionadas à própria temática de cada produção teatral. Mas, até em músicas que não tinham o samba como tema, o mesmo era citado várias vezes na canção. Em *Roda-Viva*, temos o exemplo de que, apesar da letra abordar outra temática, o samba não deixou de estar presente pois "*a roda de samba acabou [...] O samba, a viola, a roseira um dia a fogueira queimou*", além do que, não podemos nos esquecer que a própria canção *Roda-Viva*, antes de mais nada, também é um samba.

Caetano Veloso, refletindo sobre Chico Buarque, criou a frase que ficaria famosa, "*Ele anda pra frente arrastando a tradição*."¹⁰⁹ O artista baiano conseguiu resumir em uma única fala uma marca importante de Chico em todos os sentidos, inclusive na revigoração do samba que ele, sabiamente, soube buscar na tradição, explorando-o a fundo e a ele incorporando elementos da Bossa Nova. Com sua percepção do cotidiano urbano, criou algo novo, "*pra frente*", como disse Caetano

De repente, um jovem de apenas 22 anos estava falando com uma enorme faixa de público, principalmente de mais idade e de nível aquisitivo mais baixo, que havia sido esquecida pela Bossa Nova e o Iê-iê-iê. E o canal para isso foi o resgate do samba noiesco, de Ismael Silva e de outros "bambas", o samba narrativo que, com uma roupagem moderna, conseguiu o fenômeno de alcançar todos os públicos.

Gênero brasileiro por excelência, graças a Chico, o samba novamente estava também na "crista da onda", expressão atribuída ao Iê-iê-iê. Foi, acreditamos, uma via de mão dupla. O samba narrativo, de qualidade, estava de volta, fortalecido

¹⁰⁸ Depoimento ao MIS em 11/11/1966 . Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_11_11_66.htm Acesso em 30/11/2010

¹⁰⁹ A frase foi dita durante entrevista de Caetano Veloso à jornalista Régis Bonvicino em 05/12/1979. Revista *Códigos*. Disponível no endereço http://www.dopropriobolso.com.br/paginas_bolso/txt204.htm Acesso em 06/05/2010

graças ao jovem músico e fazendo com que a sociedade percebesse e se voltasse para suas raízes que não estavam nem com o Iê-iê-iê e nem com a Bossa Nova. Por outro lado, o samba foi o meio que permitiu que Chico se tornasse a unanimidade em que se transformou. Acreditamos que nenhum outro gênero musical teria o mesmo alcance e consagraria de tal forma o compositor.

É importante ressaltar que imprensa e samba construíram o mito e toda sua força, tanto para o bem como para o mal, ou seja, dificilmente é possível encontrar uma crítica a qualquer parte da obra de Chico que não venha carregada de sua imagem. O que queremos dizer com isso é que, para uma grande maioria da população brasileira, é praticamente impossível separar o autor de sua obra. Fazer a análise totalmente isenta da obra buarqueana, com tudo que Chico significou e significa para a música brasileira, parece quase utópico. "*O mito dos olhos verdes parece mais difícil de matar que Rasputin*", já disse Ruy Castro, se referindo ao compositor.¹¹⁰

Você cria uma imagem, depois que você cria essa imagem, se você não brigar com ela, você tá ferrado. Você tem que estar sempre quebrando a tua imagem, porque senão você se acomoda. A imagem é mais forte do que você. Se você bobear; você se deixa devorar por ela.¹¹¹

Chico bem que tentou em algumas ocasiões, principalmente no início de sua carreira, "brigar" com sua imagem como aconteceu com a experiência da peça *Roda- Viva* que, entretanto, acabou sendo atribuída mais ao diretor Zé Celso do que ao autor. Por fim, o que se pode perceber, é que a saída mais fácil que o artista encontrou foi se afastar da exposição excessiva na mídia, posição que continua sendo mantida. Em 2004 e 2014, respectivamente seus aniversários de sessenta e setenta anos, em que vários veículos de comunicação do país fizeram retrospectivas de sua carreira e vida pessoal, Chico, bem antes das datas, foi para Paris para não ser assediado.

O compositor tinha razão quando disse, ainda na década de 80, que a imagem é mais forte do que a própria pessoa. Se Chico empresta seu rosto ou faz

¹¹⁰ A frase foi dita quando Castro percebeu como o público de a *Ópera do Malandro* esperava que o próprio Chico adentrasse no palco. Por se tratar de metalinguagem com uma peça dentro da peça principal, o personagem que interpretava o produtor chamava o autor do espetáculo. Naquele momento quem aparecia era um outro personagem de nome João Alegre, o que causava grande decepção no público que, por instantes, sonhava em ver de perto o mito dos olhos verdes.

¹¹¹ BUARQUE, Chico. Revista *Afinal* - 1987 Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_afinal_87.htm Acesso em 15/08/2010

alguma declaração a favor ou contra algo, imediatamente ele forma a opinião de milhares de pessoas e, por isso mesmo, consciente dessa força, o faz muito raramente. Entretanto, em cada uma de suas canções, o cronista, intérprete do cotidiano e da sociedade brasileira, revela seu olhar crítico quando sua opinião é expressada e, de uma forma muito mais persuasiva do que qualquer declaração, pelo lirismo e beleza de suas construções poéticas e suas melodias. Sua obra expõe e analisa a vida urbana através da emoção.

4. CARA A CARA - De canção a canção

*“No início não tinha a ambição de escrever um Grande Sertão: veredas ou um Dom Quixote, me contentava em ser um cronista como Rubem Braga, eu adorava os cronistas. Na revista Manchete tinha Rubem Braga, Fernando Sabino, e eu sonhava em poder ser um deles, alguém que pudesse escrever crônicas semanais em uma revista.”*¹¹²

Chico Buarque

Com essa citação, falando de seus sonhos juvenis, Chico Buarque expôs claramente sua antiga pretensão de ser um cronista. E, se a música o roubou da literatura, pelo menos durante um grande período, esse desvio não foi completo, como acreditamos poder demonstrar neste capítulo, com a análise de algumas de suas canções.

Ao compararmos canção e crônica, percebemos que o contexto se mantém como principal matéria-prima para ambas. O tempo e o espaço em que a produção buarqueana nasceu foram os mesmos tempo e espaço de qualquer cronista urbano e contemporâneo. Estamos falando de Brasil, da década de 60 ao ano de 2011, quando o artista lança seu último CD, denominado *Chico*, depois de mais uma longa interrupção para se dedicar à literatura.

Entretanto, apesar do contexto ser o mesmo, o público e a recepção da canção e da crônica são muito diferentes. A música literalmente invade nosso dia a dia por meio do rádio e da televisão. Ninguém paga para ouvir rádio e até a chegada da televisão fechada ao Brasil, no final dos anos 80 e início dos 90, toda a nossa transmissão televisiva também era aberta e gratuita. Além disso, a recepção musical não se dá somente pelos meios de comunicação de massa, mas também pela escuta de outras pessoas que entoam suas canções prediletas ou as colocam para tocar em aparelhos de CDs. Essa condição de amplo acesso permite que a música se repita indefinidamente até fazer parte do nosso repertório, não apenas musical, mas repertório de vida, ou seja, mesmo que deliberadamente uma pessoa não tenha escolhas musicais, o contexto em que vivemos da era do rádio e da televisão, de alguma forma nos impõe uma aproximação quase que involuntária com a canção.

O público em geral tende a cantar a mesma música dezenas de vezes sem

¹¹² BUARQUE, Chico apud WEINSCHELBAUM 2006 p.238

se dar conta dos detalhes da letra. Isso vai acontecendo aos poucos. Muitas vezes, a música acompanha uma determinada fase ou acontecimento de vida e cada vez que ela é tocada faz com o indivíduo relembre o momento passado. A música tem um alcance infinitamente maior do que da crônica encerrada no jornal impresso, principalmente em um país de poucos leitores, como é o Brasil.

Quando Adélia Bezerra de Menezes se propôs a estudar a obra de Chico entre 1964 e 1980, a pesquisadora verificou a condição quase jornalística da canção popular nesse período, o que reforça a nossa posição de Chico como cronista de seu tempo:

A proposta do estudo dessa obra, circunscrita a duas décadas de produção de Chico Buarque, é a de estabelecer um paralelo com a História recente do Brasil, dos anos marcados pela Ditadura Militar: mais especificamente, de 1964 a 1980. Trata-se de uma proposta paradoxalmente ambiciosa e fácil. Fácil por causa do caráter circunstancial que marca a canção popular, fazendo-a assumir, muitas vezes, uma dimensão quase que “jornalística”, de reflexo direto dos acontecimentos. (MENEZES 2002 p.17 e 18)

E ainda acrescentou:

Importa, no caso da obra de Chico, recuperar os elementos da biografia de uma geração, apontando o paralelo evolução política /evolução poética. Em outras palavras: descobrir aí uma poesia que conta a história do seu tempo, ao contar a história do homem. (MENEZES, 2002 p. 18)

Discutimos longamente durante nosso mestrado, *As Últimas Crônicas de Machado de Assis*, se a crônica era uma escrita jornalística e chegamos à conclusão que, apesar de estar contida no jornal, de acompanhar textos jornalísticos, não poderia ser considerada como tal. A crônica utiliza-se sim dos fatos do dia a dia, mas é livre para acrescentar elementos ficcionais ou poéticos, o que não acontece, ou não deveria acontecer, na imparcialidade da matéria jornalística. Sempre houve em Chico, e não apenas na época da ditadura militar, a necessidade de contar, através de sua música, o que estava acontecendo no país, o que estava acontecendo ao povo. Entretanto, como em qualquer boa crônica, o elemento ficcional era mais uma ferramenta para alcançar esse fim a que o artista se propunha. A mesma necessidade que já tiveram tantos outros

cronistas como, por exemplo, Machado de Assis que em suas crônicas, mesmo de forma velada, fazia críticas à sociedade e aos governos de sua época.

Todavia, ao contrário da crônica presente nos jornais, ainda há na obra buarqueana, a melodia que acompanha o texto, a qual o próprio Chico afirma que quase sempre nasce junto com o texto, dando-lhe o tom, mesmo que a melodia não seja sua, como em diversas de suas parcerias. Aliás, apesar de suas muitas músicas compostas em parceria, houve somente três ocasiões em que Chico tenha contribuído somente com a melodia e seu parceiro com a letra: *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto em 1965, *Os Inconfidentes* de Cecília Meireles em 1972 e *Chão de Esmeraldas* de Hermínio Bello de Carvalho em 1998. Normalmente, ou ambos os compositores eram os responsáveis por letra e melodia, ou cabia a Chico o texto da canção. Isso demonstra que, apesar de nascer junto ou até mesmo após a melodia, é o texto que fala mais alto em sua produção.

Ao todo seu cancioneiro é composto de 313 músicas em 47 anos de carreira, de 1964 a 2011. Seu último CD com canções inéditas, *Chico*, data de 2011. Nesse número não estão incluídas as canções anteriores a 1964, já que o compositor também não as considera, privilegiando, como já dissemos no capítulo anterior, a canção *Tem mais samba* como sua música de estreia. Também não fazem parte desse número as várias versões que Chico fez de músicas de autorias diversas, como *Sonho Impossível* de J. Darion e M. Leigh, *Imagina Só* e *Supõe*, ambas de 1982, de Silvio Rodrigues, *Iolanda*(1984) de Pablo Milanés, as versões livres de *O Malandro* (1977-1978) e várias outras de Enriquez Bardotti. Desse total de 313 canções, mais da metade refere-se ao cotidiano.

As canções selecionadas para aprofundarmos a nossa análise não são todas da mesma época, pois a pesquisa teve o cuidado de escolher canções representativas das várias décadas de sua produção musical, de modo a observar se, ao longo de toda sua carreira, esse tipo de composição foi uma constante. Nosso recorte vai do início de sua carreira em (1966) até 2010 (data de início de nossas pesquisas), não incorporando o CD de 2011.

Além da preocupação de selecionar canções que perpassassem toda a carreira do compositor, ao longo dessas cinco décadas, e de mesclar grandes sucessos com músicas não tão conhecidas, outros critérios também foram utilizados para se efetuar o recorte. Entre eles destacamos: todas as 24 músicas escolhidas têm como tema

o cotidiano. São músicas de autoria apenas do próprio Chico, com exceção de duas: *Pivete* e *Vai Passar*, ambas compostas com Francis Hime, já que no caso da parceria com Hime, Chico afirmou em várias entrevistas que Francis jamais interferiu na letra: "*Acho que o Francis nunca escreveu uma letra. [...] Ele não me dá nem sugestão. Nem título nem nada.*"¹¹³, o que não aconteceu em outras parcerias, como as realizadas com Tom Jobim ou Vinicius de Moraes, entre outros; as canções selecionadas estão ordenadas pela data em que foram criadas e não pela data de gravação pois, devido à censura, algumas composições só puderam ser gravadas anos depois; as letras foram todas retiradas do site oficial do cantor e compositor, uma vez que há diversas versões com pequenas diferenças em livros e songbooks; a análise traz sempre a letra na sua totalidade porque acreditamos que destacar uma estrofe ou outra não seja uma possibilidade aceitável quando o texto é curto como o da canção, e a direção que nos move é justamente mostrar o quadro da realidade cotidiana por inteiro, exatamente aquela que o compositor construiu e não apenas fragmentos que, de alguma forma, poderiam distorcer a visão e a intencionalidade do artista.

Caberia também dentro de cada década, a escolha de músicas por tema. Acreditamos que seja útil essa subdivisão, e pretendemos relacionar esses temas que predominam em sua obra ao final deste capítulo, mas é importante não esquecer, como foi dito acima, que já há um tema maior escolhido pelo compositor, que é o próprio cotidiano, o tempo vivido, escolha natural da crônica. A opção por dividir a análise em décadas teve como finalidade comprovar que o “escrever crônicas” não estava relacionado apenas a um determinado período, como por exemplo, as canções à época da ditadura militar, claramente identificáveis como políticas, mas foi um direcionamento que norteou toda sua obra voltada ao cotidiano.

Logo na primeira década de produção, os anos 60, a escolha das músicas mais representativas do cotidiano tornou-se uma tarefa árdua. São canções dessa época: *A Banda, Pedro Pedreiro, Roda-Viva, Gente Humilde, Ela Desatinou...* Estamos nos referindo apenas às canções mais conhecidas do autor durante a referida época, mas é claro que haveria ainda muitas outras para serem incluídas nessa lista, como canções que fazem referência implícita ou explícita ao cotidiano, sem falar nas canções de amor como *Carolina* ou *Com açúcar, com afeto* que, apesar do enorme sucesso, não fazem

¹¹³ Entrevista a Rádio *Eldorado* - 27/09/1989 Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm Acesso em: 26/07/2012

parte de nosso estudo.

Nas décadas seguintes, os anos 70 e 80, a dificuldade de seleção se repetiu e se ampliou, já que são as décadas de sua maior produção. O cotidiano, mais uma vez, vai se fazer presente em várias músicas como: *Construção*, *Cotidiano*, *Sem Açúcar*, *Vai Levando*, *Vai Trabalhar*, *Vagabundo*, *Meu Caro Amigo*, *Feijoadá Completa*, *Primeiro de Maio*, *Doze anos*, *O malandro*, *Pivete*, *Bye bye, Brasil*, *Linha de Montagem*, *O Meu Guri e Brejo da Cruz*, entre outras.

Nas últimas décadas, de 1990 a 2010, a produção musical de Chico diminuiu consideravelmente. Enquanto nos primeiros vinte anos foram produzidas cerca de 240 músicas, nos últimos 27 anos, a produção girou em torno de 70 músicas, consequência direta do redirecionamento do artista para a literatura, ação para a qual o compositor esteve se preparando durante toda a vida, visto já, em 1966, ter anunciado em depoimento gravado para a memória do Museu da Imagem e do Som,¹¹⁴ que gostaria de estar fazendo literatura aos 50 anos. Mesmo com uma produção mais escassa, o cotidiano não desapareceu de sua produção e, dessas últimas duas décadas, podemos destacar *Estação derradeira*, *Carioca*, *Biscate*, *Subúrbio* e *Barafunda*.

Ao fazermos o exame de algumas músicas que consideramos representativas enquanto canções que poderiam ser crônicas, optamos por fazer a análise conjuntamente em duas direções: em relação ao conteúdo das letras, tentando demonstrar o que já ressaltamos neste trabalho, que é a preocupação do autor em retratar o cotidiano, tornando-o temática dominante em suas canções; e também em relação à forma, à maneira como se constrói a estética buarqueana e como se aproxima do gênero crônica. Nesse momento, nosso objetivo foi demonstrar que os elementos constitutivos da crônica estavam também presentes na canção.

Em resumo, nossa proposta de análise foi fazê-la, primeiramente, de forma bastante objetiva, por ordem cronológica e, em seguida, uma síntese do que verificamos individualmente, destacando os subtemas do cotidiano e a forma como predominaram no conjunto das vinte e quatro canções, além de demonstrar os elementos comuns, os alicerces da poética de Chico Buarque.

¹¹⁴ O depoimento de 11/11/1966 pode ser conferido na íntegra no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_imagem.htm Acesso em: 09/09/2010

4.1. Década de 60 – As primeiras canções

As cinco primeiras músicas a serem analisadas: *Pedro Pedreiro*, *A Banda*, *Roda-Viva*, *A televisão* e *Cara a Cara* são canções anteriores ao autoexílio na Itália. Têm uma coloração diferente das canções de outras décadas porque são de uma fase do compositor recém-colocado no meio artístico, aprendendo a transitar como celebridade e a responder às demandas por que seus fãs ansiavam. São canções que falam sobre o dia a dia do brasileiro, na grande maioria, do brasileiro pobre ou de classe média, tema predominante em toda sua carreira. Já, claramente, são canções de qualidade, mas que ainda não têm a sofisticação literária das canções das décadas de 70 e 80.

Com *Pedro Pedreiro*, canção principal de seu primeiro disco, um compacto simples lançado pela RGE (Rádio Gravações Especializadas) e que também trazia na outra faixa *Sonho de um Carnaval*, o jovem Chico impressionou tanto o escritor e psicanalista Roberto Freire ao executá-la em sua casa que, justamente por causa dessa canção, Freire, que então comandava o TUCA, Teatro da Universidade Católica, o desafiou a musicar *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto.

Foi também com a mesma canção que, no dia 21 de dezembro de 1965, em Campinas, Chico subiu ao palco pela primeira vez como profissional e, por 50 cruzeiros, cantou *Pedro Pedreiro*. A canção, apesar de não ter sido a primeira de sua carreira, foi um marco, pois apontava para uma nova direção mais autônoma e sem tanta influência da bossa nova, como reconheceria o próprio compositor:

Quando fiz Pedro Pedreiro, tive a sensação de que pela primeira vez estava compondo uma música realmente minha, que já não era mais imitação de bossa nova. Daí em diante, as coisas começaram a acontecer. (BUARQUE apud CHEDIAK, 1999 p.10-11)

Bastante longa, mais precisamente com 60 versos, *Pedro Pedreiro* iniciou a galeria de canções buarqueanas que têm como tema trabalhadores da construção civil que, tanto nessa canção como, por exemplo, em *Construção*, mostram o lado repetitivo do cotidiano difícil de quem não tem dinheiro e executa diariamente um trabalho árduo nos canteiros de obra dos grandes centros urbanos.

O nome do pedreiro, personagem da canção, já era um sinal da habilidade que se comprovaria nas músicas que viriam a seguir, e que se tornaria uma característica marcante do compositor: a escolha minuciosa das palavras. Pedro, apesar de já ter sido nome de imperador, tornou-se nome dos filhos da classe mais pobre no Brasil, principalmente na década de 60, e nomeou, com certeza, muitos pedreiros. Some-se a isso, o fato de que não era apenas a sonoridade que uniam as duas palavras, Pedro e pedreiro, como também terem ambas a mesma raiz, a palavra pedra, e todos os significados a que ela nos remete. Por outro lado, não podemos esquecer que o nome Pedro, um dos mais difundidos em vários idiomas, ganhou esse alcance justamente por ter sido o nome de um dos discípulos de Jesus, talvez o mais próximo, o pescador de origem humilde que se tornaria o fundador da Igreja Católica, seu primeiro papa e que, finalmente, depois se tornaria nome de santo. Dessa forma, como iria acontecer em várias canções suas, ao nomear seu pedreiro como *Pedro*, Chico Buarque contava com os inúmeros significados que o nome já apresentava no inconsciente coletivo do público e que ajudariam a compor a exata imagem que o compositor desejava alcançar. Pedro é a personificação da classe operária.

*Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã, parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro pedreiro fica assim pensando
Assim pensando o tempo passa
E a gente vai ficando pra trás
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento
Desde o ano passado
Para o mês que vem
Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã, parece, carece de esperar também
Para o bem de quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro pedreiro espera o carnaval
E a sorte grande no bilhete pela federal
Todo mês
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando aumento
Para o mês que vem
Esperando a festa
Esperando a sorte*

*E a mulher de Pedro
 Está esperando um filho
 Pra esperar também
 Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã, parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem
 De quem não tem vintém
 Pedro pedreiro está esperando a morte
 Ou esperando o dia de voltar pro Norte
 Pedro não sabe mas talvez no fundo
 Espera alguma coisa mais linda que o mundo
 Maior do que o mar
 Mas pra que sonhar
 Se dá o desespero de esperar demais
 Pedro pedreiro quer voltar atrás
 Quer ser pedreiro pobre e nada mais
 Sem ficar esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol
 Esperando o trem
 Esperando o aumento para o mês que vem
 Esperando um filho pra esperar também
 Esperando a festa
 Esperando a sorte
 Esperando a morte
 Esperando o norte
 Esperando o dia de esperar ninguém
 Esperando enfim nada mais além
 Da esperança aflita, bendita, infinita
 Do apito do trem
 Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem
 Que já vem, que já vem, que já vem (etc.)*

A canção começa com *Pedro* sendo identificado com duas características que de alguma forma se contradizem: pedreiro e *penseiro*. Um pedreiro normalmente é conhecido como alguém que trabalha muito, um trabalho simples, braçal, que não requer grande habilidade intelectual; mas, o pedreiro da canção não é assim, ele é um *penseiro*, palavra que, apesar de não existir, facilmente a identificamos com alguém que pensa, e muito, que chega a ter o ofício de pensar como profissão ou hábito arraigado.

Pensar é o que um pedreiro pode fazer que não lhe custa nada e, por isso, além de pedreiro, o personagem buarqueano também é *penseiro*, palavra que, como já dissemos, foi inventada ao melhor estilo de Guimarães Rosa, que o compositor admirava. “Teve uma época em que eu queria ser Guimarães Rosa (...) Inventei esse *penseiro* (...) era aquela coisa de achar que pareceria Guimarães Rosa. Parece nada”

admitiria Chico, muito tempo depois, em 2006.¹¹⁵

Logo na primeira estrofe, Chico situa seu pedreiro esperando o trem, sem nos dizer que trem é esse, o que nos leva a crer que deva ser um trem qualquer que o levará para o trabalho ou para casa.¹¹⁶ A escolha da palavra “*trem*” foi cuidadosa, pois, além de meio de transporte (que, propositalmente, remete o ouvinte à questão da mobilidade e inércia e da contradição que o personagem vive), também, principalmente, pelo amplo uso que se faz do termo no estado de Minas Gerais e que acabou se disseminando por todo país, “trem” poderia ser qualquer coisa, especialmente qualquer objeto de desejo.

Como não tem vintém, o pedreiro pensamento vai ficar esperando por uma oportunidade ou um aumento de salário que nunca vem, por uma vaga e antiga promessa para o mês que vem, por um futuro feliz que não chega. Sempre pensando, não se sabe em quê, seu tempo passa, as pessoas passam, e ele fica exatamente no mesmo lugar. A canção chega a nos provocar a ideia de que o fato de pensar foi o grande responsável pela não realização da tão ansiada melhoria de vida, como se o exercício de pensar fosse negativo, uma perda de tempo, um luxo desnecessário para quem deveria apenas trabalhar com a força física.

A falta de perspectiva e a constatação de que não há como escapar dessa espera vã são anunciadas quando a canção já antevê que amanhã se *carece de esperar também*, ou seja, o ciclo se repete indefinidamente, criando um clima melancólico que é reforçado pela repetição do verbo “esperar” no gerúndio exatamente trinta e seis vezes e pela melodia, que segue a mesma toada.

A grande fuga do povo brasileiro, daquele trabalhador mais humilde que não tem para onde ir para alterar sua situação social, e que cumpre o papel de manter viva a chama da esperança, está no brilho do carnaval, nos planos para o prêmio da loteria, no sol que é de graça e que aquece a alma, que vai ser a mesma esperança que se manterá para o filho de Pedro pedreiro pensamento e para o filho deste e assim por muitas gerações. Mudar uma realidade social de uma geração para outra é um desafio que, na maioria das vezes, não se concretiza no Brasil. O cotidiano pobre se repete inexoravelmente. A fuga, mesmo que momentânea, da realidade miserável por meio

¹¹⁵ A declaração está no DVD *Uma Palavra*. EMI. 2006.

¹¹⁶ A figura do trem já havia aparecido em outra canção de Chico ainda no tempo do colégio Santa Cruz, conforme depoimento do compositor ao Museu da Imagem e do Som, em novembro de 1966, quando tentava lembrar do que falava a canção *Anjinho de Papel*: “Perdi o trem do nosso amor, fiquei sozinho na estação... Alguma coisa assim, não lembro como era, alguma coisa de trem”.

desses artifícios como o carnaval ou a loteria, é mais uma viagem para a qual o trem não chega e não chegará nunca a lugar algum. Por isso, *Pedro Pedreiro* continua esperando pela festa e pela sorte, da mesma forma que esperou pelo aumento de salário.

O pedreiro da canção não é um personagem completamente fictício, fruto da imaginação do compositor. Da mesma forma que outros personagens seus, Pedro Pedreiro nasceu de um pedreiro real, mesmo que Chico não se lembre de qual foi, como ele próprio relatou, ainda no testemunho dado ao MIS: "*Não sei qual foi o pedreiro que me inspirou isso, mas deve ter havido uma coisa assim no subconsciente*".

Como a grande maioria dos trabalhadores da construção civil, Pedro pedreiro pensador também é nortista, migrante que sonha em "*voltar pro norte*", mas que passou a vida esperando pela oportunidade que não veio. Quando, com o passar dos anos, a esperança esmorece e o desespero bate, Pedro pensador passa a esperar pela morte da mesma maneira que esperou pela vida. Percebe, então, que o tempo passou e que gostaria de poder voltar atrás e ter parado de sonhar. Deveria ter se contentado com sua sina de pedreiro pobre e não ter gasto a vida esperando pelo trem da mudança, pela vida sonhada que não veio.

A melancolia da continuidade também é explorada pelo jovem compositor ao colocar a mulher de Pedro esperando um filho. Ela, ao mesmo tempo que está sendo solidária ao marido por *esperar também*, também já está traçando o destino que terá o filho dos dois, para *esperar também*. O que o autor demonstra é que a sina não se restringe apenas a Pedro Pedreiro, mas a toda sua família e também às futuras gerações.

A forma para Chico, poderemos observar claramente em praticamente todas as suas canções, é elemento primordial, pois o bom arquiteto que ele poderia ter sido, se o sucesso do festival da Record não tivesse alterado o rumo de sua carreira, tinha consciência de que a forma deveria ser constantemente utilizada a fim de colaborar com a mensagem e construir um texto fortemente imagético. A letra de *Pedro Pedreiro*, primeiro bastante longa e depois construída através da repetição de palavras, principalmente da palavra "esperando", que tem a mesma raiz da palavra esperança, que foi "*aflita, bendita, infinita*", faz com que o leitor/ouvinte acompanhe a sina do trabalhador que se repete diariamente, praticamente colocando-o a esperar junto com o personagem da canção.

Outro recurso estilístico presente no último verso está na utilização da

expressão “*que já vem, que já vem, que já vem*”, em que há a intenção de imitar o ruído do andar do trem, recurso que, na época, já não era original, pois havia sido utilizado por Manuel Bandeira na poesia *Trem de Ferro* de 1936, publicada no volume *Estrela da Manhã*. Esse recurso auxilia, através da sonoridade, a construção da imagem da grande plataforma em que se transformou a vida desse habitante urbano. Há, permeando toda a canção, uma dramaticidade da narrativa fortalecida pelo ritmo e pela sonoridade das palavras que se assemelham e se completam.

Em 1965, ano da composição de *Pedro Pedreiro*, a construção civil explodia em São Paulo, o que demandava um grande contingente de mão de obra oriunda do Norte e Nordeste que sofria as ações das secas. Além da criação da COHAB, Companhia Metropolitana de Habitação em São Paulo, que construía moradias populares, a construção civil ainda viria a contar com uma lei federal (nº 4.864) que seria promulgada no mesmo ano e que criava medidas de estímulo à indústria da construção civil.

Chico não estava apenas criando um personagem, mas retratando um habitante comum da grande cidade, polo do Brasil industrial. Até hoje, é possível observar, em qualquer construção paulistana, esse nordestino simples, esperançoso, que vem jovem para o Sudeste em busca de oportunidades e que fica na capital os melhores e mais produtivos anos de sua vida, sempre com a esperança de progredir e de voltar para sua terra natal, ou então de trazer os parentes para viver em prosperidade. O que Chico fez com *Pedro Pedreiro* foi retratar, de forma poética, o pedreiro na sua luta diária pela sobrevivência, que espera por alguma coisa maior, “um trem” como diz a letra da canção.

Pedro Pedreiro marcou uma nítida evolução também na produção do artista por trazer os primeiros protestos sociais de forma muito mais sofisticada que a incipiente e ingênua canção *Marcha para um dia de sol*, que o compositor descartou de sua obra por reconhecer suas fragilidades. De alguma forma, o próprio Chico também se cansava de esperar tornando sua produção mais adulta, assim como seu autor de apenas 21 anos. Seu olhar começava a se deslocar para captar outras realidades.

Nessa, como em muitas outras canções, já aparece outra forte marca do cancionário buarqueano que é a desilusão com sonhos que foram acalentados, na maioria das vezes, durante toda uma vida, e não foram alcançados. Essa desilusão, muitas vezes, vai estar associada a uma nostalgia que não é a nostalgia de algo vivido,

mas idealizado, sonhado, e que vai marcar a realidade de tantos anônimos, muitas vezes até de uma sociedade inteira. Com *Pedro Pedreiro* estava iniciada a trajetória de crítica que iria predominar na maioria de suas letras, mas a canção não teve a mesma projeção alcançada, já no ano seguinte, com *A Banda*.

A Banda ocupa, no cancioneiro buarqueano, posição de destaque. Foi com ela que o artista alcançou a fama nacional, como já ressaltamos em capítulos anteriores. É a música da consagração no Festival da TV Record e que chega em um momento muito especial da própria Música Popular Brasileira, o momento da cansativa embriaguês com os temas fáceis da última fase da Bossa Nova, mas em uma sociedade que, apesar de já viver os primeiros anos da ditadura e da desesperança, ainda não estava completamente preparada para as canções de contestação que viriam a seguir. Chico conseguiu, com *A Banda*, completar o elo entre os dois momentos. Por um lado trazia todo o lirismo a que os ouvidos condicionados pela Bossa Nova estavam acostumados e de que gostavam. Por outro lado, também já se distanciava do referido movimento musical ao trazer todos os personagens do dia a dia, principalmente, a *gente sofrida*, que queria parar de sofrer, que *despediu-se da dor* à simples passagem de uma banda. Não era a juventude dourada de Copacabana, tão bem retratada pela Bossa Nova, mas também não era o revolucionário disposto a morrer nos porões da ditadura.

*Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor*

*A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor*

*O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas parou
Para ver, ouvir e dar passagem*

*A moça triste que vivia calada sorriu
A rosa triste que vivia fechada se abriu
E a meninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor*

*O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
A moça feia debruçou na janela*

*Pensando que a banda tocava pra ela
A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu
A lua cheia que vivia escondida surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar cantando coisas de amor*

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

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

No supracitado depoimento ao MIS, Chico mais uma vez afirmou, como já havia feito com *Pedro Pedreiro*, que também *A Banda* fora inspirada em bandas reais, mesmo que não fosse uma especificamente e mesmo que a imprensa da época não acreditasse que isso pudesse ser possível:

[...]um jornalista escreveu que eu... eu não poderia ter escrito *A Banda* porque eu nasci em cidade grande e nunca vi banda. Talvez eu não tivesse visto mesmo. Eu vi, mas não me lembro de nenhuma especialmente que tenha me levado a fazer *A Banda*, mas eu vi. Eu morava na Hadock Lobo, em São Paulo, o terreno de costas era baldio que é na rua Augusta. Hoje a rua Augusta é aquele negócio, mas naquele tempo tinha circo, parque de diversão, eu lembro que tinha bandinha lá. Quando eu estudei em Cataguases havia bandas. Quando estive na Europa eu vi a banda de escoceses, a troca de guarda, que inclusive marcou bastante. Vi que a banda é um negócio alegre para todo mundo, mas não foi um pensamento: vou fazer música com banda. Quando eu voltei da Europa veio aquela onda de fazer coisas, aí que eu fiz uma série de músicas e *A Banda* saiu aí no meio. Eu lembro que fiz até na hora do almoço, não tinha nada a ver com banda, estava com fome, esperando o almoço. Eu tive a ideia da imagem da banda passando e vi várias coisas acontecendo. Não saiu a letra antes da música, foi a ideia da letra que saiu antes de qualquer coisa. A ideia da banda passando e das coisas que acontecem. Logo eu tive várias imagens: a moça que vai para janela, o cara contando o dinheiro. Aí peguei o violão e saiu.

A Banda, à primeira vista, é a imagem da inocência com o colorido das roupas de seus integrantes, que mais lembram soldadinhos de chumbo de nossa infância

do que o austero uniforme militar em que seus integrantes, muitas vezes, se inspiram.¹¹⁷ *A Banda* também pode ser vista como a organização da alegria com seus instrumentos dourados em perfeita sintonia, exatamente como fica a cidade do narrador buarqueano que chega até a se enfeitar, pois o momento é de comemoração, lembrando as muitas ocasiões em que as bandas eram convidadas a se apresentar durante a década de 60. Nessa época, toda cidade, até mesmo do interior, tinha sua banda com presença garantida, de preferência no coreto da praça principal, ou pelas avenidas se a cidade fosse maior, nas mais diversas comemorações. A banda da canção podia ser a banda do circo, a banda do colégio, a banda militar, mas era sempre a banda que encantava o público e que tocava tão alto que não permitia distrações.

Adélia Bezerra de Menezes afirma que "*A Banda é o próprio cortejo dionisíaco, cuja passagem não altera só o mundo humano, mas transfigura toda a natureza.*" (2002 p.52) Para a pesquisadora, a canção possibilita um estado de euforia e comunhão, ao que acrescentamos que é exatamente o mesmo estado que o público vivencia ao ver e ouvir uma banda passar e que Chico Buarque conseguiu captar tão bem, justamente pela proximidade que as bandas tinham com sua geração. Dificilmente um artista do século XXI, que não teve essa mesma vivência, conseguiria retratar de forma tão fidedigna uma banda de música e o impacto que a mesma é capaz de conseguir à sua passagem.

Apesar do ano da composição de *A Banda* ser 1966, dois anos após o golpe militar, como já dissemos, anteriormente, a censura e a repressão em relação aos artistas e suas obras ainda não eram sentidas, principalmente pelo jovem Chico de apenas 22 anos. Entretanto, intelectuais mais velhos, mais experientes, não tinham dúvida quanto ao endurecimento do regime que tolhia as liberdades democráticas. É um pouco nesse sentido a recepção da canção feita por Carlos Drummond de Andrade, ao escrever sobre a mesma em sua coluna de crônicas, fazendo uma crítica clara ao governo (ARENA) e à oposição (MDB), lembrando que era uma época de "*céu confuso e soturno, crivado de signos ameaçadores*":

Meu partido está tomado. Não da ARENA nem do MDB, sou desse partido congregacional e superior às classificações de emergência, que encontra na banda o remédio, a angra, o roteiro, a solução. Ele não

¹¹⁷ Apesar de civis, as muitas bandas da década de 60 herdaram a disciplina e a organização das bandas militares.

obedece a cálculos da conveniência momentânea, não admite cassações nem acomodações para evitá-las, e principalmente não é um partido, mas o desejo, a vontade de compreender pelo amor, e de amar pela compreensão. Se uma banda sozinha faz a cidade toda se enfeitar e provoca até o aparecimento da lua cheia no céu confuso e soturno, crivado de signos ameaçadores, é porque há uma beleza generosa e solidária na banda, há uma indicação clara para todos os que têm responsabilidade de mandar e os que são mandados[...]¹¹⁸

Enquanto Drummond percebeu a *indicação clara* que Chico fez em *A Banda*, nem sempre a leitura crítica dessa canção seguiu o mesmo caminho. Alguns críticos ressaltaram o contraste entre a obra de arte e o contexto da ditadura, esperando que qualquer música daquela época devesse ser apenas claramente de protesto. Como exemplo, podemos verificar a afirmação de Maria Rita Kehl para a Revista *Bravo*:

Por obra da ironia que marca o vínculo inconsciente entre a obra de arte e o gosto do público, A Banda estourou na cidade que mais crescia no Brasil ao dar voz à memória interiorana do país recém-urbanizado. A rua onde o poeta estava à toa quando a banda passou “cantando coisas de amor”, espaço de convivência pacífica e plural, já fazia parte da memória recalcada pelo “Brasil Grande” do projeto militar. (KEHL, 2006, p. 75)

Muito do sucesso de Chico Buarque pode ser creditado, justamente, à sua capacidade de perceber a realidade que o cerca, inclusive o que ela possui de pior, e retratar essa mesma realidade sem violência, muito pelo contrário, com poesia e lirismo. Por isso que *A Banda* também é a imagem da delicadeza, desde o momento em que o compositor está “à toa na vida”, privilegiadamente sem as obrigações do dia a dia, e que pode parar para ouvir e ver o amor passar e toda a cidade se transformar. Ao usar o verbo na primeira pessoa, o narrador se coloca, é ele que provavelmente é jovem (como o compositor) e que está “à toa na vida”. Todos os outros personagens estão em suas atividades cotidianas e só as param porque a banda vai passando e vai conquistando cada um com sua música que canta “*coisas de amor.*” É o volume desse amor que ganha as ruas e envolve as pessoas, que não deixa espaço para o sofrimento e faz até com que a própria dor saia da frente para deixar a banda passar.

A galeria de personagens que vivem e assistem à passagem da banda,

¹¹⁸ ANDRADE apud HOMEM 2009 p.45

apesar de fictícios, são extraídos de uma realidade bastante conhecida como do homem sério, que se preocupa mais com o dinheiro do que com a própria vida, da moça triste, do faroleiro, todos inseridos num cenário de tristeza que foram os anos de ditadura, a qual o cronista não precisa citar explicitamente. Inclusive, não há em nenhuma canção de Chico Buarque a utilização da palavra "ditadura", ou qualquer alusão explícita a ela, pois o público, que vivia aquele momento de criação de muitas canções desse período, já sabia em qual cenário o artista compunha seus versos. Nesse contexto desolador, os personagens vão sendo conquistados pela passagem da banda que os envolve em dois momentos, marcadamente distribuídos em duas estrofes diferentes. Em um primeiro momento, que está nos quatro versos da terceira estrofe da canção, algumas pessoas deixam seus afazeres, por mais importantes que fossem, para ver a banda passar, e o segundo momento, nos versos seguintes, é o de transformação, quando os personagens chegam a mudar completamente de atitude por um instante que seja, pois a banda inspira todos eles a viverem mais felizes. A moça triste podia enfim sorrir, a rosa se abrir, o velho fraco dançar.

Entretanto, sempre tem de haver um "mas" e Chico sabia disso e não aleatoriamente começa a estrofe que prepara a despedida da banda com um "mas". Apesar de ter dado ao povo um gosto momentâneo de felicidade, a ditadura não era um sonho, mas uma realidade bem nítida, e a banda não seria capaz de sustentar essa felicidade.

Novamente também a forma que se traduz na preocupação com a palavra e suas possibilidades não passa despercebida ao jovem compositor. E essa banda que, ao contrário do que se poderia esperar, não toca, mas canta, usa a palavra **canto** e suas variações de múltiplas maneiras. Assim, tanto o **canto** de espaço físico, como o **canto** de cantoria compõem o mesmo **canto** que se desfaz e que, ao se interromper, também quebra o encanto do narrador e provoca seu desencanto. Dessa forma, era importante para o arquiteto de palavras, que sua banda *cantasse* e não *tocasse*.

Ainda falando sobre como foi seu processo de criação de *A Banda*, Chico relembra: "*Eu fiz quase inteira de estalo, o único problema que ficou foi de mandar a banda embora. Aquele final todo foi posterior. Não queria deixar a banda tocando para sempre na rua, porque eu gosto de deixar as coisas mais reais.*"¹¹⁹

Era o cronista afirmando que gostava das coisas mais reais, que

¹¹⁹ O depoimento ao MIS de 11/11/1966 pode ser conferido na íntegra no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_imagem.htm Acesso em: 09/09/2010

precisava tocar a realidade, mesmo que em meio à poesia. Foi essa necessidade da realidade que fez com que o artista percebesse que a alegria da banda era fugaz e que seu espírito transformador não conseguiria se perpetuar; então, era melhor que ela se fosse para que a rotina novamente se instalasse, ainda que para desencanto do narrador. Afinal, como dita a realidade, nenhuma banda toca para sempre, nenhuma alegria dura para sempre.

Depois de *A Banda*, outro grande êxito musical só viria no ano seguinte. Composta para o Festival de 1967 e utilizada para a peça de teatro homônima, *Roda Viva* é o retrato de um momento muito especial na carreira e na vida pessoal de Chico. O sucesso havia chegado no ano anterior como um trator que foi arrancando tudo do lugar e que, como foi explorado no capítulo anterior, criou um mito, uma imagem à qual o artista deveria corresponder, o que incomodava profundamente o compositor. Havia, na opinião do poeta Augusto de Campos, uma verdadeira “chicolatria” ao que ainda completava: *quando se é muito amado pelos chatos, deve-se desconfiar de que alguma coisa não vai bem*. (CAMPOS, 1974) Chico desconfiava e se incomodava com a unanimidade em torno de sua figura.

A peça *Roda Viva* veio como uma oportunidade para Chico de negar essa imagem de bom moço, preso às engrenagens do sistema, mesmo que o texto fosse bastante fraco, e que Chico, anos depois, classificasse a peça como um desabafo juvenil. Seu personagem principal, Benedito da Silva, também era um músico que acabou sendo engolido pela indústria cultural a ponto de alterar seu nome, americanizando-o para Ben Silver. É dessa situação de se perder, de ser atropelado pela roda do sistema que a música e a peça *Roda Viva* vão falar.

Apesar de ficar apenas em terceiro lugar no III Festival da Record daquele ano e não repetir o sucesso de *A Banda*, a canção ganhou notoriedade quando o elenco da peça *Roda Viva* foi surpreendido pela invasão do teatro Galpão, também conhecido como Teatro Ruth Escobar, feita pelo CCC(Comando de Caça aos Comunistas), que não estava preocupado com a peça teatral de Chico e sim com o espetáculo *Feira Paulista de Opinião*, encenado na sala ao lado. Entretanto, quando os integrantes do CCC chegaram, o *Feira Paulista* já havia terminado e, para não perder a viagem, atacaram os atores e produtores de *Roda Viva*. O fato é que o texto de *Roda Viva* não era político, no sentido estrito do termo, mas uma crítica à indústria cultural que crescia a passos largos no Brasil e da qual, Chico também se sentia uma vítima.

O processo de expansão e desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, no Brasil, ocorre a partir de 1964 com o auxílio do governo militar (1964-1985), que forneceu a infraestrutura necessária à implantação de nossa indústria cultural: criação da Embratel (1965), vinculação do Brasil ao Intelsat - sistema internacional de satélites -, criação do Ministério de Comunicações (1967)[...] (OLIVEIRA, 2011 p.47)

Com o favorecimento da infraestrutura implementada pelos militares, a cultura se massificou, os artistas se tornaram produtos vendáveis não apenas para a indústria fonográfica, mas também para as rádios, a televisão, os jornais e revistas e com eles centenas de outros produtos que iam sendo despejados no mercado como roupas, perfumes, sapatos, enfeites, etc. com a sua marca. Esse movimento de marketing, ao qual a Jovem Guarda se integrou sem problemas, não foi tão tranquilo para artistas mais intelectualizados como Chico que resistiram em aderir. *Roda Viva* foi uma tentativa, mesmo que vã, de um artista muito jovem de delatar uma situação, a que o próprio, apesar de reconhecidamente de uma forma mais amena, também já estava e continuaria atrelado por toda sua carreira.

*Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu
A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega o destino pra lá
Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração*

*A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir
Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a roseira pra lá
Roda mundo (etc.)*

*A roda da saia, a mulata
Não quer mais rodar, não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou
A gente toma a iniciativa
Viola na rua, a cantar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a viola pra lá
Roda mundo (etc.)*

*O samba, a viola, a roseira
Um dia a fogueira queimou
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou
No peito a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a saudade pra lá
Roda mundo (etc.)*

A letra de *Roda-Viva* talvez seja uma das mais desesperançadas do cancionário buarqueano. Quem morre, na verdade não sente mais nada, e quem parte não pode nos contar o que sente porque simplesmente se foi. Desta forma, os primeiros versos da composição enfatizam justamente a negação do sentir, o que já seria a situação mais angustiante a que uma pessoa poderia chegar, pois qualquer sentimento, por pior que fosse, seria melhor do que a impossibilidade de sentir. Por outro lado, ao morrermos ou partirmos não há mais resistência, é uma desistência involuntária no caso da morte, ou voluntária, no caso da partida. São dias negros a que o compositor se refere e sempre em terceira pessoa, nos incluindo nesse não sentir, porque não é ele, mas é “a gente”, a gente toda que estancou, ou seja, que não parou por vontade própria. O uso mais habitual do verbo estancar é para dizer 'estancamos o sangue', 'estancamos a água', mas a letra da canção diz que alguém nos estancou de repente "*ou foi mundo então que cresceu*", expressões que delatam a nossa pequenez frente a forças mais poderosas. A contraposição entre os verbos "estancar" e "rodar" é o tema da canção, pois ao mesmo tempo em que as pessoas estancam, param, a roda é algo que não para, ela segue em frente passando por cima do que encontra pelo caminho. Movimentos que, mesmo sendo contraditórios, a canção deixa claro que nenhum dos dois depende da vontade do indivíduo ou da "gente". É a situação de completa perda do controle sobre a própria vida.

Antes da roda chegar, a gente ainda "*quer ter voz ativa*", ser dona do

próprio destino, mas como isso pode ser possível se há uma roda que não para mais de girar e que vai levando consigo tudo que encontra pela frente, principalmente o nosso destino? A roda girando leva o mundo, como faz a roda-gigante e o rodamoinho, e acaba levando o pião que também gira, como na brincadeira de criança. Além do quê, é preciso não esquecer que, por se tratar de uma música, palavras homófonas como pião e peão ganham o mesmo valor sonoro e por mais que tenham significados diferentes, na intenção da composição elas se completam. Assim, não somos apenas nós que somos lançados como piões de brinquedo por uma mão mais forte, mas também os peões, as peças mais fracas no tabuleiro de xadrez, ou o peão, trabalhador humilde das fazendas ou das obras urbanas e que trabalha de sol a sol. Ao mesmo tempo, e com uma única palavra, duas imagens de fragilidade se reforçam.

São tempos difíceis que aconteceram de repente, "*o tempo rodou num instante*", mas que rodou até no coração do compositor, o que tanto pode ser uma alusão à indústria cultural ou à ditadura.

Da primeira pessoa que aparece ao final do verso com "*meu coração*" novamente a canção reclama a presença do povo, lembrando que a gente, toda a gente, ou, pelo menos, a grande massa vai contra a corrente. Aqui novamente a dubiedade se apresenta, pois a letra da canção tanto pode estar se referindo à corrente que aprisiona, como à corrente de água ou de sangue do rodamoinho, a corrente do rio que tem a força que não permite que nademos ou naveguemos contra ela por muito tempo. Quando a resistência é vencida, a sensação de impotência é reforçada pela grandeza do curso do rio, pela percepção do quanto o destino deixou de cumprir o seu papel, o quanto se perdeu, como não fizemos ou não pudemos fazer aquilo que desejávamos. Por outro lado, tudo o que se construiu foi por água abaixo.

A figura da roseira ficou mundialmente conhecida pela passagem do livro *O Pequeno Príncipe* de Saint-Exupéry, que habita o inconsciente coletivo e que transforma a roseira em algo valioso, com vida. Outro dado que nos remete à figura dessa mesma roseira é o emprego do verbo cativar nas estrofes seguintes, lembrando-nos do verso famoso do mesmo livro "*tu te tornas eternamente responsável por aquela que cativas*", referências a que atribuímos mais ao repertório quase inconsciente do compositor, do que a uma intencionalidade. Entretanto, não se pode esquecer que o referido livro já havia sido citado por Chico em seu discurso de formatura como relacionado no capítulo inicial desta tese.

Ao nos remeter à história mundialmente famosa, Chico põe mais força nessa sua roda-viva, pois, nesse caso, apesar da roseira comportar-se como um ser vivo que fala e sente, a roda-viva não a respeitou e levou-a também para algum lugar "*pra lá*", que pode ser simplesmente o *lá* de *deixar pra lá*, ou um *lá* onde não há mais nada.

Também as rodas alegres como a roda da saia da baiana e a roda de samba são engolidas pela outra roda, pela roda-viva que não é feliz. As pessoas ainda tentam restaurar a alegria da música e saem à rua para cantar, mas a roda-viva não permite que o samba continue, e da mesma maneira que levou a roseira também leva a viola e o samba "*pra lá*". Sem esquecermos que a música estava inserida no contexto teatral da peça de teatro, a roda de samba que acabou não era apenas uma alusão à alegria que fora substituída pelos tempos aflitivos da ditadura, mas, principalmente, ao fato de que a espontaneidade do samba deveria se submeter ao enlatado da indústria cultural. A roda movida pelo dinheiro do capitalismo passava por cima de tudo que não gerasse lucros como uma simples roda de samba, ou uma viola na rua.

Os tempos não permitiam que uma história como essa tivesse final feliz e a canção termina se rendendo ao inevitável, incapaz de deter a roda. E se todos os símbolos de uma vida simples e alegre - o samba, a viola, a roseira,- acabaram sendo queimados, "*um dia a fogueira queimou*", que é a mais cruel forma de destruição, nem mesmo a saudade, nada que sobrou foi poupado pela roda.

A melodia começa devagar marcando fortemente as sílabas, mas ao final ela ganha velocidade, praticamente engolindo essas mesmas sílabas, exatamente como uma roda que começa devagar, mas que com o tempo vai ganhando força e rapidez, rolando cada vez mais veloz a ponto de se tornar uma força praticamente incontrolável e que passa por cima do que está em seu caminho. Era a melodia claramente a serviço da letra.

O termo *Roda-Viva* também pode ser lido ao contrário (Rod/aViv/a) como *A Viva Dor*. É novamente possível especular se houve ou não intencionalidade do compositor, já que a música remete à dor de viver em um contexto que engole as pessoas, mas não seria apropriado afirmá-lo já que o artista jamais fez qualquer menção a essa inversão do título. Entretanto, ao longo da análise de sua obra, é bastante comum observarmos situações como essa, em que palavras ou expressões ganham significados múltiplos como um jogo de esconde que Chico faz questão de jogar com seu público. É quase como uma provocação em que o compositor aguarda ser descoberto.

Chico, cronista do seu tempo, observava a indústria cultural que avançava a passos largos, visivelmente de forma mais intensa por meio dos artistas do Iê-iê-iê que faziam tanto sucesso nos anos 60, um sucesso produzido e conduzido pelo marketing, mas que também engolia artistas como ele que começavam a perceber que tinham de corresponder a uma imagem feita sob medida para agradar ao público que comprava discos.

A dependência do artista às engrenagens, e daí a ideia da *Roda-Viva*, vai ser tema de outras composições de Chico ao longo de sua carreira, sempre nesse tom pessimista de ter sido vencido, como se não houvesse como lutar contra forças infinitamente mais poderosas do que a fragilidade da arte. É nesse sentido que, além da arte, também as relações pessoais são prejudicadas pela massificação dos meios de comunicação, como aborda *A Televisão*, canção composta no mesmo ano de 1967.

A década de 60 foi marcada pelo fortalecimento da televisão que chegou transformando hábitos antigos e criando novos, e que já se instalou com fórmulas de sucesso que iriam marcar a televisão brasileira por muitas décadas. Desde 1963, estava no ar o *Programa Silvio Santos* que, no início, contava apenas com uma hora de duração nas tardes de domingo, mas que aos poucos, foi ampliando seu espaço a ponto de ditar o tom dos domingos na maioria dos lares brasileiros. Também em 1963 estreou a primeira telenovela brasileira diária, pela TV Excelsior em São Paulo, *2-5499 Ocupado*, estrelada por Tarcísio Meira e Glória Menezes. As inúmeras atrações televisivas possibilitavam um tipo de entretenimento que conquistava, rapidamente, cada vez mais público, em virtude, sobretudo, da comodidade que a televisão sempre representou: não era preciso sair de casa, era gratuita, tudo ao alcance de um botão.

A boemia perdia muitos de seus adeptos para a caixa preta que passou a reinar soberana na sala de visita. O cronista Chico Buarque percebia o fenômeno claramente, a ponto de compor uma canção com o tema da televisão, mas que, apesar de ser uma bela canção, dotada de melodia suave, não alcançou o sucesso de outras músicas suas da mesma época, talvez porque levantasse uma questão sobre a qual, ainda hoje, as pessoas comuns relutam em discutir que é a dependência que temos em relação à televisão, só comparada, atualmente, ao computador.

Antes da televisão as pessoas cultivavam hábitos que privilegiavam o social, se reuniam em casa ou na rua, formavam rodas de conversa ou rodas de samba. Era uma época em que as pessoas frequentavam as casas dos vizinhos, dos parentes, em

um convívio próximo sem intermediação, até então, de qualquer tecnologia.

*O homem da rua
Fica só por teimosia
Não encontra companhia
Mas pra casa não vai não
Em casa a roda
Já mudou, que a moda muda
A roda é triste, a roda é muda
Em volta lá da televisão*

*No céu a lua
Surge grande e muito prosa
Dá uma volta graciosa
Pra chamar as atenções
O homem da rua
Que da lua está distante
Por ser nego bem falante
Fala só com seus botões*

*O homem da rua
Com seu tamborim calado
Já pode esperar sentado
Sua escola não vem não
A sua gente
Está aprendendo humildemente
Um batuque diferente
Que vem lá da televisão
No céu a lua
Que não estava no programa
Cheia e nua, chega e chama
Pra mostrar evoluções
O homem da rua
Não percebe o seu chamego
E por falta doutro nego
Samba só com seus botões
Os namorados
Já dispensam seu namoro
Quem quer riso, quem quer choro
Não faz mais esforço não
E a própria vida
Ainda vai sentar sentida
Vendo a vida mais vivida
Que vem lá da televisão
O homem da rua
Por ser nego conformado
Deixa a lua ali de lado
E vai ligar os seus botões
No céu a lua
Encabulada e já minguando
Numa nuvem se ocultando
Vai de volta pros sertões*

Na canção, Chico escolhe um personagem do cotidiano para contar por meio dele, a história de milhares de cidadãos que vão ter suas vidas modificadas pela chegada da televisão. A letra inicia falando de um homem da rua, provavelmente um sambista que, na visão do compositor, fica na rua "*só por teimosia*", e por isso fica sozinho, "*não encontra companhia*", pois as pessoas que outrora o acompanhavam, agora, provavelmente, estão em casa, "*em volta lá da televisão*". E, por isso mesmo, o personagem não quer ir para casa, porque, na sua casa, tudo mudou. A canção não deixa de assinalar que a roda, outrora ruidosa e alegre, agora é triste e muda em torno da televisão.

As pessoas estão tão entretidas com o novo invento que não têm mais tempo, inclusive, para olhar a grande lua, e o sambista que ficou sozinho na rua não tem outra opção a não ser sambar sozinho com os seus botões que, inicialmente, têm o sentido de botões de camisa ou de casaco, mas que vai abrir caminho para o compositor trocar na última estrofe da canção, os botões da roupa pelos botões da televisão.

Na visão buarqueana, a vida muda tanto com o advento da televisão que os tambores se calam, e "*a lua que não estava no programa*", ou na programação televisiva, perdeu completamente sua audiência natural, não há público para que ela possa mostrar suas evoluções. Até os namorados não namoram mais, passam a viver a vida dos personagens que habitam a tevê, da mesma maneira que faz toda a sociedade. Há um abandono da própria vida para viver a vida mais fácil, a fantasia da televisão, e até o homem da rua que no início da canção funcionou como uma resistência a esse novo tipo de vida, na última estrofe não tem mais dúvidas, os botões que ele vai acionar serão os da televisão, finalmente ele cedeu à tentação. Diante deste fato, Chico usa a bonita imagem de que não restava à lua, "*encabulada e já mingando*" senão mudar-se das cidades para os sertões, onde ainda não havia chegado a tal televisão, fenômeno típico, pelo menos naquela época, da urbanidade.

"*O meio é a mensagem*", dizia Marshall McLuhan (1969 p. 21) na mesma década de 60, teorizando sobre a importância da televisão enquanto influência que modificaria completamente o modo de vida ocidental. Chico Buarque vivia a televisão por dois vieses diferentes, o primeiro enquanto público que assistia à chegada da televisão, e o outro como artista que percebia como a televisão tornou-o conhecido nacionalmente em tão curto espaço de tempo. Isto não passaria despercebido ao cronista

de seu tempo.

O dado mais evidente de que é uma nova situação social da qual não haverá volta, é quando o observador atento prevê o futuro e dita que até a própria vida *"ainda vai sentar sentida, vendo a vida mais vivida que vem lá da televisão"*. Anos mais tarde, somos obrigados a concordar plenamente com essa previsão de mais de 40 anos. A vida que acontece nas histórias da televisão acaba sendo muito mais interessante e mais fácil de ser concretizada do que a vida da maioria das pessoas, por isso que até a vida real se curvou frente à vida da ficção.

Aqui, evidentemente, há crítica social, não um mero saudosismo. Mas crítica feita com um registro de nostalgia - como se a situação anterior, o passado, é que fosse bom. (MENEZES, 1982 p. 49)

Não há como não concordar com Menezes, mesmo porque Chico não é apenas um crítico social, mas também um poeta, por isso que a crônica é o gênero que mais se adequa às suas músicas. Em todos os grandes cronistas brasileiros, como Machado de Assis ou Rubem Braga, a violência ou a crueza textual não se configura, o cronista sempre olha para o cenário do dia a dia, para as pessoas, com o olhar que não deixa de enxergar o feio, o desagradável, mas sem deixar que seu texto se contamine da mesma forma. O lirismo, a nostalgia ou qualquer outro recurso que encante o leitor ou o ouvinte sempre estão presentes porque, dessa forma, a denúncia é possível.

Uma comparação interessante sobre como abordagens podem ser diferentes é a que podemos fazer com *A Televisão* de Chico Buarque e *Televisão* de Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Tony Belloto (da banda *Titãs*), composta anos depois, em 1985. Ambas as composições tentam mostrar o impacto da televisão na vida do indivíduo e a alienação que ela produz, mas enquanto Chico o faz pela delicadeza da poesia, os *Titãs* preferem a fala direta, objetiva, logo na primeira estrofe: *"A televisão me deixou burro, muito burro demais/Agora todas coisas que eu penso me parecem iguais."* Essa linguagem, se conquista o jovem, um mérito inquestionável, não consegue a mesma unanimidade de público, como obtém Chico Buarque.

Nesse sentido de que o cancionário buarqueano é muito mais lírico do que combativo, o adjetivo mais emblemático da última estrofe é, sem dúvida, "conformado". Por fim, o personagem, que começa teimoso, enfrentando sozinho a

moda da televisão se conforma e vai para casa, engrossar a massa que "*está aprendendo humildemente um batuque diferente que vem lá da televisão*".

Não havia naquela época, como não há até hoje, grande possibilidade de se lutar contra a televisão. Ela chegou para se instalar definitivamente em nossas casas, em nossas vidas, a ponto de ditar o ritmo de nossos dias, principalmente de nossas noites, quando a família inteira se reúne em torno da tevê. O cronista enxerga o fato, talvez antes de todos, mas não queima televisões em praça pública, não escreve artigos ou canções conclamando as pessoas a se rebelarem, só amplia o olhar dos seus leitores, ou de seus ouvintes, e cada um que faça aquilo que achar melhor, inclusive, desligar a televisão.

O indivíduo urbano retratado por Chico não aprendia a conviver apenas com a televisão, mas também com o ritmo acelerado da industrialização vivenciada no final dos anos 60 que desumanizava as pessoas. A canção *Cara a Cara*, composta em 1969, é a descrição fiel de uma linha de produção que não pode parar, mesmo porque, se ela parar, fica-se "*cara a cara*", expressão que é repetida a cada estrofe sem, contudo, o compositor contar com o quê se fica cara a cara, revelação que só será feita no último verso.

*Tenho um peito de lata
E um nó de gravata
No coração
Tenho uma vida sensata
Sem emoção
Tenho uma pressa danada
Não paro pra nada
Não presto atenção
Nos versos desta canção
Inútil*

*Tira a pedra do caminho
Serve mais um vinho
Bota vento no moinho
Bota pra correr
Bota força nessa coisa
Que se a coisa pára
A gente fica cara a cara
Cara a cara cara a cara
Bota lenha na fogueira
Põe fogo na palha
Bota fogo na batalha
Bota pra ferver
Bota força nessa coisa
Que se a coisa pára*

*A gente fica cara a cara
Cara a cara cara a cara*

*Tenho um metro quadrado
Um olho vidrado
E a televisão
Tenho um sorriso comprado
A prestação
Tenho uma pressa danada
Não paro pra nada
Não presto atenção
Nas cordas desse violão
Inútil*

Tira a pedra do caminho (etc.)

*Tenho o passo marcado
O rumo traçado sem discussão
Tenho um encontro marcado
Com a solidão
Tenho uma pressa danada
Não moro do lado
Não me chamo João
Não gosto nem digo que não
É inútil*

Tira a pedra do caminho (etc.)

*Vou correndo, vou-me embora
Faço um bota-fora
Pega um lenço agita e chora
Cumpre o teu dever
Bota força nessa coisa
Que se a coisa pára
A gente fica cara a cara
Cara a cara cara a cara
Com o que não quer ver*

Desde a primeira estrofe, a desumanização é clara, por meio da figura do homem de lata, numa referência ao *Mágico de Oz*, livro de Lyman Frank Baum, no qual o personagem de lata representaria o trabalhador das indústrias do nordeste dos Estados Unidos, explorados pelos ricos empresários, operários que já não têm mais sentimentos e não fazem outra coisa na vida além de trabalhar para ganhar pouco. A desumanização provocada pelo mundo do trabalho também fica evidente no *nó de gravata*, uniforme diário de milhares de trabalhadores, que os coloca como iguais, mas que, para Chico Buarque, não fica apenas no pescoço, mas no coração. É o nó que aperta, que angustia.

Se cinco anos antes, com *Pedro Pedreiro*, era o trabalhador de obra que

preocupava Chico, naquele momento era o trabalhador da indústria e não apenas o operário, pois esse não usa gravata, mas toda a massa engravatada que gravitava em torno do capitalismo e da industrialização cada vez mais feroz em cidades como São Paulo ou Rio. O personagem da canção é o trabalhador de classe média, que tem *uma vida sensata, sem emoção*, e que tem pressa, muita pressa para fazer, dia após dia, a mesma coisa e que não pode parar nem para ouvir a canção, que o próprio compositor tacha como "*inútil*". E é inútil porque o compositor sabe que ela não vai conseguir alterar o desencanto da vida desse trabalhador.

Se no famoso poema de Drummond há uma pedra no caminho¹²⁰, a letra dessa canção ordena que "*se tire a pedra do caminho*", pois não pode haver qualquer obstáculo ao sistema. Da mesma maneira, uma voz imperativa decreta "*serve mais um vinho/bote vento no moinho*" porque alcoolizado o ser humano não questiona e alimenta a engrenagem para que o sistema não pare. O narrador adverte que tudo isso é necessário porque se parar fica-se "*cara a cara*", e mesmo que até o final ele não diga cara a cara com o quê, à medida que a canção caminha, fica evidente que a referência é à rotina de muito trabalho do operário do sistema.

A canção é toda construída em duas vozes alternando verbos na primeira pessoa em que o personagem conta o que ele faz ou o que tem e também no imperativo com ordens de trabalho que um terceiro, não se sabe quem, lhe dá: "*Bota lenha na fornalha/Põe fogo na palha/Bota fogo na batalha/Bota pra ferver/Bota força nessa coisa*". São ordens que estão relacionadas com o alimentar de motores e caldeiras, mas que são transferidas também para a vida do indivíduo que passa a botar *fogo na batalha* em que sua vida se torna, uma batalha diária.

A condição de vida desse trabalhador vai sendo mostrada para o leitor/ouvinte por meio das posses, pois se ele tem um metro quadrado, vive em um cubículo; se tem um olho vidrado e também uma televisão, não enxerga nada o que acontece à sua volta; e por fim, se tem um sorriso comprado à prestação, significa que como todo trabalhador brasileiro tem um carnê de prestações para pagar, nem que seja de sua própria dentadura, ou de qualquer outra coisa que o sistema lhe induza a desejar. Consequentemente, para pagar todos esses bens é preciso se sujeitar a esse mesmo sistema e não parar de trabalhar, não parar sequer para pensar ou questionar se esse ritmo alucinante vale a pena.

¹²⁰ O poema a que nos referimos é *No Meio do Caminho* de Carlos Drummond de Andrade publicada na *Revista de Antropofagia*, (1928) e incluída no volume *Alguma poesia* (1930)

O conformismo é algo que o poeta frequentemente assinala em várias de suas músicas, como já demonstrado em *A televisão* e *Pedro Pedreiro* e que em *Cara a Cara* é ainda mais forte, não apenas pela repetição do adjetivo *inútil*, *inútil* para qualquer canção, qualquer violão ou até mesmo qualquer tentativa do personagem em dizer não ao sistema. Repetidamente os personagens buarqueanos se conformam, aceitam o passo marcado, o rumo traçado sem discussão. Em *Cara a Cara* é aceito até mesmo o futuro já antevisto como solitário.

Somente na última estrofe algo muda. O personagem resolve abandonar essa vida e anuncia que vai embora, faz até um *bota-fora*, termo bastante comum nos anos 60 para designar uma festa de despedida. Todavia essa não é uma decisão fácil e, por isso mesmo, ele vai embora, correndo, como que fugindo da engrenagem que o aprisionava, mas deixa um outro trabalhando em seu lugar, ao qual ordena: “*pega um lenço agita e chora/ cumpre o teu dever*”, como num script prévio. E é, justamente nessa última estrofe, que o compositor conta, finalmente, com o quê se fica *cara a cara*, que é justamente “*com o que não quer ver*”, a vida medíocre do operário brasileiro.

Explorando um ritmo repetitivo e acelerado, também a melodia de *Cara a Cara* lembra a linha de montagem de uma fábrica, muito diferente da canção homônima de Lucio Nascimento e Carlos Colla, que foi sucesso na voz de Nelson Gonçalves, em 1984, e que era mais uma linda canção de amor não correspondido. As rimas *lata*, *gravata*, *sensata*; ou *quadrado*, *vidrado*, *comprado*; ou ainda, *embora*, *fora*, *chora* possibilitam esse jogo de som marcado do fazer de novo. Mais uma vez, Chico se utiliza da melodia para reforçar o texto, integrando-os.

Todas as cinco canções da década de 60 que foram analisadas, apesar de possuírem temáticas tão diferentes, têm um fio que as une que se traduz no compromisso com o contexto e também na falta de algo que não existe mais (ou até mesmo nunca existiu) e pelo qual se espera em vão.

Além disso, os personagens buarqueanos, tanto o pedreiro *Pedro*, como a moça triste de *A Banda*, o sambista de *A Televisão*, o operário de *Cara a Cara*, enfim toda a gente de *Roda-Viva* luta contra forças muito maiores e, por isso mesmo, perde a luta diária. São personagens presos à estrutura do cotidiano.

4.2 Década de 70 – O artista e a ditadura

Dos anos 70, justamente por ser a década mais produtiva do artista, foram escolhidas, para análise, o maior número de composições que dizem respeito ao cotidiano: *Apesar de você/ Construção/ Cotidiano/ Acorda, amor/ Homenagem ao malandro/ O casamento dos pequenos burgueses/ Doze anos/Pivete/ Hino de Duran*. Como já expusemos em capítulos anteriores, a década de 70 é a década teatral da carreira de Chico e várias canções foram compostas para as suas peças; entretanto, apesar do texto ser tido como ficcional, a realidade sempre acompanhou sua produção dramaturgica, com referências claras a situações vivenciadas naqueles anos, mesmo que a peça se passasse em outro momento histórico.

Já de volta ao Brasil, depois de pouco mais de um ano morando na Itália, Chico compôs *Apesar de você*, em 1970, que foi um grande sucesso por muitos anos e que, já no seu lançamento, na forma de um compacto, vendeu cem mil cópias, antes que o governo compreendesse a letra e censurasse a canção. Disfarçado por uma briga de namorados, era um recado do povo brasileiro aos militares, prometendo uma vingança sem armas.

Eu vim realmente entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, vésperas de copa do mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava pra notar. Aqueles carros entulhados com os “Brasil, ame-o ou deixe-o”, ou ainda o “Ame-o ou morra” nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o novo quadro, independentemente de choques ou não. “Muito bem, é aqui que eu vou viver”. Que realmente eu já estava aqui de volta. Então fiz o *Apesar de você*.¹²¹

A censura à canção veio depois que um jornal publicou uma notinha dizendo que *Apesar de você* era uma homenagem ao presidente Médici. O compositor foi levado a interrogatório quando os militares quiseram saber quem era o “você” a que a música se referia. “*É uma mulher muito mandona, muito autoritária*”. respondeu

¹²¹ BUARQUE, Chico. *O Globo* 17/07/1979 Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_17_07_79.htm Acesso em 12/06/2010

Chico.¹²²

Ao censurar uma música que já havia sido tão difundida, o governo militar não conseguiu o seu intento, que era tirar completamente a canção de circulação. Somente os discos é que foram recolhidos das lojas e a música não mais tocada nas rádios, mas nos shows de Chico, principalmente no circuito universitário, era comum os estudantes cantarem *Apesar de você* espontaneamente, com o compositor apenas acompanhando ao violão.

*Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
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

¹²² BUARQUE, Chico apud WERNECK 2006 p.77

*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
Etc. e tal*

A letra toda da canção tinha uma certeza: a de que tempos melhores chegariam e que os militares teriam de prestar conta de tudo o que eles estivessem fazendo no período da ditadura. Logo na primeira estrofe, o narrador já admite que não havia muito o que fazer naquele momento, pois é preciso obedecer a quem está mandando, a quem está claramente no poder: "*Hoje você é quem manda/Falou, tá falado/Não tem discussão.*" Apenas cabia ao povo brasileiro andar cabisbaixo, ou por medo ou por tristeza com o novo estado que foi inventado: "*Você que inventou esse estado*", sendo que o termo "estado" pode ser lido de duas formas, tanto o estado de exceção que era a ditadura, como o estado de tristeza que contaminava toda a sociedade.

Na segunda estrofe, o famoso dia que estava por vir mais uma vez era invocado na canção. O narrador acreditava que esse dia chegaria de qualquer maneira e que, por isso mesmo, não era preciso fazer nada, bastava esperar, justamente o tipo de postura que muitos segmentos da sociedade qualificavam de acomodado. Seria um dia em que as vozes não mais se calariam; por isso, o galo é uma figura que se destaca na

canção. Ao mesmo tempo que anuncia o dia, também canta alto, forte, para todo mundo ouvir, pois não se consegue calar um galo "*Como vai proibir/Quando o galo insistir/Em cantar.*" Além disso, no imaginário popular o galo é bom de briga, é o apelido do indivíduo invocado, pronto para enfrentar qualquer um, inclusive o governo. Mais uma vez, o compositor se vale de certezas populares para exprimir algo, sem que seja preciso dizer explicitamente.

Da mesma maneira que não se cala um galo, todas as outras figuras que o compositor vai usar na canção estão ligadas à imagem de inevitabilidade, daquilo que aconteceria, quisesse o governo militar ou não: o jardim vai florescer, o dia vai raiar sem pedir licença, a manhã vai renascer e esbanjar poesia, o céu vai clarear impunemente, para por fim colocar a mais óbvia das certezas, a de que amanhã será outro dia. Todas essas certezas que não dependem da ação humana são completadas ainda por uma sentença de que "*você vai se dar mal*", convicção que se junta a todas as outras e que, por isso mesmo, ganha mais força, tornando-se uma inevitabilidade como as demais.

Se no início, nas primeiras estrofes, era só um aviso, a partir de um determinado ponto a canção anuncia uma vingança: "*vou cobrar com juros, juro[...você vai pagar é dobrado[...você vai se amargar*", mas novamente, como vimos na análise de outras canções, também é de uma forma sutil, quase cortês que essa vingança é prometida. Chico chega a pedir com delicadeza em alguns momentos "*Você que inventou a tristeza/ora, tenha a fineza/de desinventar.*"

A música da esperança, além da inevitabilidade da mudança, também prometia essa mudança para logo "*antes do que você pensa.*" É uma música construída com dois cenários. O cenário do tempo presente que fala do sofrimento e da escuridão, retratado nas primeiras estrofes, e o cenário que prediz o futuro que virá como contradição ao presente sem precisar mais mencioná-lo. Dessa maneira, o cronista não precisava dizer novamente que eram tempos escuros, o oposto já dizia isso, "*o dia raiar*", "*o céu clarear*" ou também repetir que não teria mais lágrimas, pois era preferível dizer que "*eu vou morrer de rir*". Construída dessa forma, a letra terminava só falando de coisas boas e alegres, deixando uma sensação de felicidade no ar, o que muito deve ter contribuído para o sucesso da canção.

Não há, na letra de *Apesar de você*, nenhuma sofisticação de linguagem, nem ao menos rimas elaboradas. É uma letra extremamente simples com figuras de linguagens conhecidas, repetidas à exaustão pelo brasileiro médio, que se utiliza do

discurso direto para dizer a alguém, o tal "você", tudo que o está incomodando, e prevendo uma espécie de vingança bem ao gosto popular, que pode tardar, mas não falhará. Acreditamos que é justamente por essa aparente simplicidade, aliada a uma melodia bonita, e à possibilidade do “você” ser qualquer um, ou seja, podendo ser cantada para o namorado, a namorada, a mãe, a sogra, etc., além do estado ditatorial a quem era endereçada, que fez da canção o sucesso que chega até os nossos dias, mesmo fora de seu contexto original.

O Chico assustava, pois a música dele não tem aquele tom pesado, de palavra de ordem, chata, dogmática e pedagógica. Apesar de você era uma música política e por isso é que foi considerada perigosa. Você a ouvia e pensava: 'Pô, era exatamente isso que eu tava pensando, como é que esse cara pegou tão bem a minha ideia?' O Chico põe na poesia o que você pensa e não consegue expressar.¹²³

Existe uma crença de que uma obra artística de valor precisa necessariamente ser sofisticada, mas não é o que acontece com a crônica. Ela, na maioria das vezes, não terá reconhecido esse status de sofisticação. É *vida ao rés-do-chão*, como já dizia Antonio Cândido (1998 p.4), mas como contestar o enorme valor de uma obra que fala tanto ao coração e à mente de um povo? *Apesar de você*, uma das canções mais conhecidas e cantadas de todos os tempos no Brasil, retrata a vontade do povo brasileiro ali expressa, cantada, é a obra que dá ao povo a possibilidade de gritar algo em que estava pensando, mas não conseguia expressar, como bem disse Jessita Nogueira. É a tradução de nossa vontade na forma mais simples, por meio da vingança que, de alguma forma, redime a alma. Em *Apesar de Você*, Chico consegue ser todos nós, do mais simples cidadão ao mais sofisticado intelectual, como se carregasse consigo todo o conhecimento e as vivências para misturá-las e expressá-las em canção.

Já a letra de *Construção*, ao contrário de *Apesar de você*, é uma “construção” textual muito mais complexa. Olhar a letra de *Construção* no papel já é algo surpreendente. É um bloco compacto, pesado, sem qualquer leveza, muito diferente do que normalmente o público espera de uma letra de canção. Todos os versos são longos e todos terminam com uma palavra proparoxítona, o que combina com a melodia arrastada e angustiante.

¹²³ NOGUEIRA, Jessita – *Folha de São Paulo* Dez./1978. Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_apesarde2.htm Acesso em 18/12/2012

*Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido
Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima
Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego*

*Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho seu como se fosse o pródigo
E atravessou a rua com seu passo bêbado
Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego
Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
E tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago
Morreu na contramão atrapalhando o público*

*Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contramão atrapalhando o sábado*

Mais uma vez, é o trabalhador simples da construção civil o personagem central da canção. Se em *Pedro Pedreiro*, ele ficava esperando, esperando, em *Construção* ele simplesmente se cansou de esperar e resolveu dar um fim ao sofrimento de sua vida. Desde os primeiros versos: “*Amou daquela vez como se fosse a*

última/Beijou sua mulher como se fosse a última/E cada filho seu como se fosse o único”, Chico já antecipou a decisão de seu personagem. Não será um acidente a sua queda, pois a letra da canção começa a contar a história do personagem justamente pela despedida da mulher e dos filhos.

A narrativa é construída em três grandes estrofes que sempre começam por um verso que se inicia com o verbo "*amou*" e terminam por outro verso que se inicia pelo verbo "*morreu*" e que contam a mesma trajetória do personagem, desde seu momento de amor derradeiro com a mulher até cair estatelado no meio da rua. Entretanto, o compositor imprime a cada estrofe, um sentido diferente justamente pelo jogo que faz com os adjetivos ou expressões adjetivadas. Os mesmos adjetivos mudam de lugar e qualificam substantivos diferentes em cada verso, como por exemplo, "*seu passo*" que no primeiro verso era "*tímido*" e no segundo verso era "*bêbado*". Em seguida, "*tímido*" não mais será "*seu passo*", mas "*um pacote*" que se estatelou na rua no segundo verso e assim por diante.

Esse trabalhador que não mais se chama Pedro e que, intencionalmente, não tem nome, poderia ser qualquer um, mas muito provavelmente um migrante pobre e analfabeto, oriundo do nordeste. Invariavelmente, terá a mesma sorte, não necessariamente marcada pelo suicídio, mas pela vida sofrida e sem perspectiva de melhora, o que talvez seja muito pior, uma espécie de morte em vida.

Todas as características que vão pintar o retrato deste trabalhador estão ali, implícitas na canção. Assim, se possui um "*passo tímido*", ele é uma pessoa humilde, que não se impõe; se "*comeu feijão com arroz*" como milhões de trabalhadores brasileiros que muitas vezes só têm essa mistura dia após dia, já sabemos que ele é pobre, e justamente se comeu "*como se fosse um príncipe*", a ironia reforça ainda mais a sua pobreza; se ele sobe a construção "*como se fosse máquina*" que não expressa sentimento ou revolta, que é paga ou comprada para simplesmente trabalhar, demonstra que, além de humilde, ele tem sido submisso. Nenhuma característica é dita diretamente. O compositor usa linguagem figurada, metáforas, analogias, imagens do domínio do público e que têm muito mais força do que simplesmente se ele afirmasse que esse operário era de uma forma ou de outra.

O suor e o sacrifício de construir "*quatro paredes sólidas*" - justamente porque são quatro, fecham um cômodo em torno de si, do qual não se escapa - vão aparecer nos olhos que não enxergam direito, pois estão "*embotados de cimento e*

lágrima", único momento em que o sofrimento aparece explícito, mesmo assim confundido com o trabalho na forma do cimento.

No momento em que o trabalhador (pedreiro ou ajudante de pedreiro já que ele constrói paredes), senta para descansar como se fosse sábado, começa a contrariar as normas, a se insubordinar contra o sistema vigente, que não permite que um trabalhador aja como em um sábado de descanso a qualquer momento da semana útil de trabalho. Então, ele se farta na sua última refeição, e bebe, e soluça, palavra que habilmente o compositor utiliza e sobre a qual nunca saberemos se ele soluça com a bebida ou chora de soluçar, já que é como um naufrago e todo naufrago está perdido, abandonado, normalmente sozinho em uma terra que ninguém alcança. Sentir-se como um naufrago em plena cidade, em plena vida, é uma das expressões mais fortes que conhecemos, a que dá a exata dimensão do desamparo de alguém. É esse naufrago da construção civil que, em um momento de loucura, dança e gargalha como se ouvisse música e tropeça, não no chão, como era de se esperar, mas no céu, o céu que liberta, o leva para longe desse cotidiano amargurado, e o faz sentir, mesmo que por poucos segundos, como um pássaro. Ao fazer isso, ele não está, mas parece bêbado, pelo menos para quem enxerga de longe e não vê as agruras a que é submetido esse migrante.

A canção é uma crítica à sociedade que não enxerga ou faz que não enxerga uma classe inteira de trabalhadores pobres, infelizes, que constroem as casas e os apartamentos de luxo onde a classe alta irá morar, mas que para eles é um sonho inalcançável. Para essa elite econômica, esse trabalhador que tirou a própria vida num momento de desespero ou talvez de lucidez não significa nada mais do que "*um pacote flácido, agonizando no meio do passeio público, atrapalhando o tráfego.*" É o retrato da indiferença humana que Chico enxerga e retrata tão bem. O ser humano sem nome é "coisificado", vira pacote flácido ou tímido, vira máquina embotada de cimento, e que, apesar de ter cometido o mais grave dos atos, o suicídio, não comove a cidade que não o enxerga, e se incomoda apenas com o congestionamento no trânsito que aquele corpo causa.

A repetição dos adjetivos ou expressões adjetivadas em lugares diferentes nas estrofes seguintes, na maioria das vezes reforça a imagem da primeira estrofe. Talvez a mudança mais significativa seja a dos adjetivos que vão acompanhar as quatro paredes, que na primeira estrofe eram sólidas e que aprisionavam, como já dissemos acima, na segunda, eram mágicas e que podiam ser o que o imaginário do suicida

desejasse, para, finalmente, serem flácidas no último verso, como o corpo que cai e que se arrebenta, mostrando toda a sua fraqueza em oposição à solidez do início.

O corpo no meio da rua, ao atrapalhar o tráfego que seria interditado, já denota uma certa crueza, mas ela se reforça ainda mais quando atrapalha o "público". Nesse momento, o discurso de Chico inclui todos que "assistiam", porque o público somente assiste, nas décadas de 60 e 70, ao crescimento do número de acidentes na construção civil, principalmente desses migrantes pobres e analfabetos, sem nada fazer. Não podemos esquecer que, na mesma época, além do grande fluxo de migrantes do nordeste para os grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro, também o Brasil era campeão de acidentes de trabalho.

Ao recontar a mesma história nas estrofes seguintes, Chico mantém os mesmos 17 versos da primeira estrofe na segunda, mas os reduz para 7 na terceira, como se a história merecesse uma objetividade ao final para ser fechada, encerrada. A terceira estrofe é econômica, como se a canção, exatamente como o corpo caído, também estivesse atrapalhando o tráfego, o público, o sábado.

Em maio de 2001, a *Folha de S.Paulo* realizou uma pesquisa entre jornalistas, músicos e artistas do Brasil que elegeu *Construção* como a segunda melhor canção brasileira de todos os tempos - atrás apenas de *Águas de Março*, de Tom Jobim. Já em uma eleição, em 2009, promovida pela versão brasileira da revista *Rolling Stones*, *Construção* foi eleita a melhor canção brasileira de todos os tempos, o que dá a exata dimensão do que representa não apenas frente ao cancionário buarqueano, mas em relação ao cancionário nacional.

Do mesmo LP de *Construção*, a faixa *Cotidiano* fala da mesmice do dia a dia que aprisiona o personagem masculino da canção. A rotina desprovida de prazer, seja do homem ou do artista, também é um tema recorrente do cancionário buarqueano. Nessa canção, não mais é o trabalho massacrante da construção civil, mas o casamento, a vida a dois, que chama a atenção do observador do cotidiano. É o homem cansado de tudo o que a mulher insiste em fazer rotineiramente. O curioso é que, apesar do artista ser tido pela mídia como um grande conhecedor do universo feminino, principalmente por ter várias letras nas quais quem tem voz é a mulher, em *Cotidiano*, é o homem que importa. A mulher compõe o quadro da rotina que o massacra diariamente e que ele separa em pedaços através de momentos do dia, quase todos marcados por atos femininos.

*Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã*

*Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café*

*Todo dia eu só penso em poder parar
Meio dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão*

*Seis da tarde como era de se esperar
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão*

*Toda noite ela diz pra eu não me afastar
Meia-noite ela jura eterno amor
E me aperta pra eu quase sufocar
E me morde com a boca de pavor*

*Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã*

As três primeiras estrofes assim como a última começam exatamente igual com a expressão "*todo dia*", pois já que uma das marcas da obra de Chico é que a forma sempre acompanhe o conteúdo, não basta falar do cotidiano, da repetição, a própria letra tem de se comportar da mesma maneira, ela própria se repetindo.

A canção já começa relatando sem guardar qualquer surpresa que "*todo dia ela faz tudo sempre igual*", para ir enumerando todos os atos dessa mulher, desde o momento em que acorda o personagem masculino até o momento de ir dormir, para tudo se repetir no outro dia e no outro e no outro, como a canção permite antever. Atos esses que até poderiam ser agradáveis em outro contexto, mas que o protagonista não enxerga assim.

Dessa forma, a mulher não o acorda, mas o "*sacode às seis horas da manhã*", ressaltando que ela o faz com alguma brutalidade e em um horário que já é, por

si só, desagradável. Essa mesma mulher não lhe sorri simplesmente, mas "*sorri um sorriso pontual*", e o que poderia ser algo doce, torna-se mecânico, quase sem valor, para, por fim, lhe beijar "*com a boca de hortelã*". Não é o amor do beijo dessa mulher que chama a atenção do personagem, mas o gosto de pasta de dente. Mais uma vez é a coisa mais rotineira, mais óbvia que dá o tom para algo que deveria ser especial como um beijo.

A companheira não é uma mulher especial que diz ou faz coisas extraordinárias; pelo contrário, é uma mulher comum que diz exatamente "*o que diz toda mulher*", e mais uma vez, parece não haver fuga da rotina, pois essa mulher já anuncia logo cedo que estará lá no mesmo lugar "*esperando pro jantar*", exatamente como esteve no café da manhã. E, se o beijo anterior tinha gosto de pasta de dente, o seguinte tem gosto de café. É quase como uma continuação um do outro.

Mas não é apenas a mulher que se repete, pois o protagonista também revela que "*todo dia eu só penso em poder parar, meio dia eu só penso em dizer não*." Também ele pensa na mesma coisa todos os dias; entretanto, também todos os dias, nada faz para alterar seu destino, mas se cala "*com a boca de feijão*", comida de pobre, comida comum, comida que pesa no estômago e impede que ele grite o que o oprime, para escapar da armadilha do cotidiano.

De volta para casa, às seis da tarde, a presença da mulher novamente o sufoca, mas ele segue adiante para tudo recomeçar na manhã seguinte, quando a última estrofe repete a primeira.

Ao contrário de muitas de suas canções, o discurso de *Cotidiano*, a começar pelo título, não guarda qualquer surpresa, qualquer ironia, qualquer intenção implícita. Chico não quer ser surpreendente, mas óbvio, quase chato, como é a rotina de seu personagem. A melodia segue a mesma toada do começo ao fim, quase não se percebe qual é a primeira e a última estrofe porque, como a letra, a melodia parece não ter fim, e, principalmente, porque num movimento circular, a primeira e a última estrofe são exatamente iguais. O círculo do cotidiano encarcera o personagem e ele fica dando voltas em torno da invariabilidade do seu dia a dia.

Como já foi dito, tanto *Construção* como *Cotidiano* são do LP *Construção* considerado por muitos críticos a obra-prima do compositor, LP que guarda ainda outras composições famosas e igualmente de qualidade inquestionável como *Deus lhe Pague*, *Valsinha* e *Samba de Orly*, as duas últimas em parceria com Vinicius de

Moraes e Toquinho. Um LP de um artista muito mais maduro do que do moço tímido, autor de *A Banda*.

Composto uma parte na Itália, durante o autoexílio, e outra parte no Brasil, *Construção* traz composições que, em sua maioria, abordam a desilusão do brasileiro pobre e a absoluta necessidade de falar de suas mazelas. Lançado já no ano seguinte àquele em que o compacto simples de *Apesar de Você* tinha sido apreendido, Chico mostrava-se disposto a enfrentar a ditadura e já anunciava em outra canção, *Cordão*, do mesmo LP, sua disposição para nunca mais fugir de sua obrigação como artista e como cidadão. "*Eu não/Eu não vou desesperar/Eu não vou renunciar/Fugir/Ninguém/Ninguém vai me acorrentar/Enquanto eu puder cantar*". Era o artista, o cronista compreendendo e aceitando sua função, da qual não poderia mais desertar como havia acontecido durante seu autoexílio, mesmo que esse sentimento de fuga não tivesse sido claramente exposto.

Da década de 70, o ano de 1974 foi, sem dúvida, o de maior cerco do governo militar às suas composições. O cerceamento vinha se aprofundando já há algum tempo, pois em 1972, dois anos antes de compor *Acorda Amor*, Chico reclamava da censura em entrevista à revista *Realidade*:

Eu não sou político. Sou um artista. Quando grito e reclamo é porque estou sentindo que se estão pondo coisas que impedem o trabalho da criação, do qual eu dependo e dependem todos os artistas.¹²⁴

Acorda amor é o relato da invasão da polícia no apartamento do compositor, acontecido em 1968. Chico fez do acontecimento uma canção, como faz qualquer cronista que transforma o ato mais corriqueiro e também o mais sério, até sobre o qual nosso bom senso manda que nos calemos, em crônica. E para garantir que não houvesse ligação com a sua pessoa, a autoria da canção foi concedida a Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, dois pseudônimos, num LP que não tinha qualquer canção de autoria de Chico Buarque e que, intencionalmente, se chamava *Sinal Fechado*. Apesar de ser o título da canção de Paulinho da Viola que ficou famosa na voz de Chico, era também uma referência a como o compositor se sentia.

¹²⁴ BUARQUE, Chico. *Realidade* fev/1972 Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_realidade.htm Acesso em 25/08/2013

Para driblar a censura, enquanto Chico era o contestador do sistema que em cada três músicas enviadas para liberação, uma era barrada, Julinho da Adelaide se submetia docilmente. De acordo com a entrevista a Mario Prata, se não soubéssemos que era o próprio Chico sendo completamente irônico, poderíamos dizer até que Julinho da Adelaide parecia um artista simpático ao regime:

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 [...] O rapaz que trabalha na censura é um homem, pai de família e tem que trabalhar, (todos falam) como eu. Ele está lá cumprindo seu trabalho. Se ele parar de proibir, vai perder o emprego, porque fica um trabalho inútil. Assim como se eu parar de fazer samba, eu deixo de ser sambista. Então, o censurador deixa de ser censor quando ele parar de proibir. Então, 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.¹²⁵

Ainda para passar pela censura, o protagonista entregou a canção ao domínio do sonho, diz que sonhou, ou melhor, teve um pesadelo de que a dura, apelido da polícia e da própria ditadura, estava em seu portão “*numa muito escura viatura*”, na qual o compositor seria levado.

*Acorda, amor
Eu tive um pesadelo agora
Sonhei que tinha gente lá fora
Batendo no portão, que aflição
Era a dura, numa muito escura viatura
Minha nossa santa criatura
Chame, chame, chame lá
Chame, chame o ladrão, chame o ladrão*

*Acorda, amor
Não é mais pesadelo nada
Tem gente já no vão de escada*

¹²⁵ A entrevista de Chico Buarque como Julinho da Adelaide foi publicada no jornal *Última Hora* em set/1974. Disponível no endereço http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_ultima_07_09_74.htm Acesso em: 19/08/2011

*Fazendo confusão, que aflição
São os homens
E eu aqui parado de pijama
Eu não gosto de passar vexame
Chame, chame, chame
Chame o ladrão, chame o ladrão*

*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*

*Acorda, amor
Que o bicho é brabo e não sossega
Se você corre o bicho pega
Se fica não sei não
Atenção
Não demora
Dia desses chega a sua hora
Não discuta à toa, não reclame
Clame, chame lá, clame, chame
Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão
(Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)*

Para não restar dúvidas que a letra se referia à polícia, durante os primeiros acordes, ainda sem a letra, uma sirene de polícia anuncia o tom que a história terá, como se a viatura estivesse chegando à casa do personagem, a mesma sirene que também finaliza a canção, provavelmente, levando-o preso.

O narrador de *Acorda Amor* se utiliza durante toda a canção do verbo em primeira pessoa e, ainda assim, consegue passar ao ouvinte sua aflição, para que ele também a sinta. Se é a polícia que ameaça, só resta mesmo chamar o ladrão para ajudar ou para ficar no lugar do narrador, já que não haveria motivo para um cidadão, em condições normais, ter sua casa invadida pela polícia, na calada da noite, e ainda ser levado preso. Somente num estado de exceção, em que papéis são alterados, como é qualquer ditadura, isso é possível.

Ao ser pego de pijama pelos “homens”, como normalmente o brasileiro se refere aos policiais, o narrador demonstra sua fragilidade frente àquela situação, que ele fez questão, anteriormente, de ressaltar que “*não é mais pesado nada*”. Ainda recomenda à sua companheira que se fosse detido por meses ou até mesmo morto, que vestisse sua melhor roupa, roupa de missa e fosse passear: “*Mas depois de um ano eu não vindo/Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer.*”

Apesar dos temas das canções serem diversos, o compositor,

frequentemente, como na situação acima, coloca seu personagem em uma situação de fragilidade frente a forças mais poderosas para, em seguida, desprezar sua pequenez e sua sina para que a vida possa seguir em frente.

Um recurso bastante utilizado por Chico e que, comumente, é utilizado por outros cronistas é o da história que vinha sendo narrada em primeira pessoa, como uma experiência pessoal do personagem, de repente, chamar o ouvinte ou o leitor para ela, para que o leitor também faça parte da narrativa. Percebemos isso quando o “amor” que ele pede para acordar, no final da canção, deixa de ser apenas o seu amor, a companheira que dormia consigo, mas qualquer um que também vivia sob o domínio da ditadura e para o qual ele adverte: *"Atenção/Não demora/Dia desses chega a sua hora."*

Ainda, outro recurso muito encontrado nas canções buarqueanas é a utilização de provérbios populares que podem ser usados exatamente como são conhecidos, ou então, modificados de forma sutil ou claramente, mas não a ponto de se tornarem irreconhecíveis para o leitor/ouvinte. *"Se você corre o bicho pega/Se fica não sei não"*, é uma referência clara ao inevitável que o famoso ditado, *"Se correr o bicho pega se ficar o bicho come"*, exprime.

Ao final da canção, mais uma vez o narrador adverte que não adianta reclamar, quando então, substitui o verbo "chame" por "clame", para pedir clemência para aqueles que o levarem. Há uma alternância proposital entre os dois verbos, sonoramente, bastante parecidos. É possível perceber, pela trajetória do narrador, que a expressão *"Acorda, amor"* deixa de ter apenas o sentido literal, tornando-se mais ampla, desejando que todos "acordassem" para os absurdos que a ditadura vinha exercendo, principalmente, a inversão de valores, em que a expressão "chame a polícia", tão usada pela população, tivesse que ser alterada para *"chame o ladrão"*.

Já em *Homenagem ao Malandro*, canção escrita para o musical *Ópera do Malandro*, Chico Buarque vai buscar mais uma imagem também conhecida e enraizada em nossa cultura popular: o malandro. Objeto de estudos, o malandro brasileiro ganhou um ensaio considerado célebre intitulado *Dialética da Malandragem*, de Antonio Candido, que se propõe a discutir o nascimento do malandro em nossa literatura, na obra *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel de Almeida.

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. (...)que pratica a astúcia pela astúcia(mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo em si que o afasta

do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando frequentemente terceiros na sua solução. (CANDIDO, 2004 p. 23)

Justamente pela crença que a malandragem é praticada apenas pelo prazer da aventura, o malandro é figura instituída e amplamente aceita pela sociedade brasileira em geral, com certa permissividade que lhe dá o direito de transgredir sem que seja punido severamente. Entretanto, em *Homenagem ao Malandro*, Chico Buarque, com certa tristeza, apresenta ao público um outro malandro.

O narrador da canção vai à procura da figura poética do malandro de antigamente, aquele que não trabalhava, vivia na boemia, faturava alguns trocados com pequenos golpes e, constantemente, ia parar na cadeia, mesmo que por pouco tempo, ou, pelo menos, se dava mal em situações do dia a dia. Havia praticamente uma relação de reciprocidade em relação aos seus golpes, pois, justamente por serem pequenos, tinham uma certa complacência da sociedade que, de alguma forma, chegava até a admirar o malandro por sua ousadia.

*Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais*

*Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais*

*Agora já não é normal
O que dá de malandro regular, profissional
Malandro com aparato de malandro oficial
Malandro candidato a malandro federal
Malandro com retrato na coluna social
Malandro com contrato, com gravata e capital
Que nunca se dá mal*

*Mas o malandro pra valer
- não espalha
Aposentou a navalha
Tem mulher e filho e tralha e tal*

*Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central*

Nessa canção, o narrador também faz parte da ação e vai à Lapa, bairro carioca, famoso por ser reduto da malandragem, mas não encontra o personagem que ele

busca, quando então conclui que o tal malandro não existe mais, pelo menos, não mais na Lapa.

À época da estréia do musical "*Ópera do Malandro*", Chico Buarque descreveu e justificou o ambiente da peça em entrevistas a Isto É e Manchete: "Nós pegamos a Lapa, os bordéis, os agiotas, os contrabandistas, os policiais corruptos, os empresários inescrupulosos. (...) Tomamos como ponto de partida o que o italiano chama de Malacittá, o bas fond. Esta Lapa (que) começava a morrer era o prenúncio de uma série de outras mortes: da malandragem, de Madame Satã, de Geraldo Pereira, de Wilson Batista. Foi o fim da era de ouro do sambista urbano carioca. (SEVERIANO&MELLO, 1998 p. 243)

Se a viagem é frustrada, a letra da canção também é bem mais curta que o habitual no cancioneiro buarqueano: somente 13 versos. Entretanto, a ida à Lapa é o pretexto para o cronista relatar que há, naquele momento da sociedade brasileira, um outro tipo de malandro em evidência, um malandro que tem "*aparato oficial*" e é "*candidato a malandro federal*". Mais uma vez, Chico não precisa dizer que esse novo malandro é o nosso político, o leitor/ouvinte conclui sozinho. Por trás da aparência de homem sério "*com gravata e capital*", o narrador conta que esse novo malandro faz coisas erradas, mas nada lhe acontece. É a impunidade e a corrupção tão corriqueira na sociedade brasileira retratada na canção. Por outro lado, esse malandro mais forte e mais poderoso empurra o malandro antigo para engrossar as massas dos comuns que têm família, trabalham diariamente e usam o meio precário de transporte urbano. Por isso que o antigo malandro "*chacoalha*" exatamente no "*trem da central*", em alusão, claro, à Estação Central do Brasil. A crítica social é feita, em uma mesma canção buarqueana, em muitos níveis, mostrando o político corrupto, o empresário poderoso, personagens reais da sociedade que nunca sofrem as consequências pelos seus delitos, em contraponto com a situação de desamparo do cidadão comum que é mal remunerado e ainda utiliza um meio de transporte em situação precária.

Ao utilizar a narrativa em primeira pessoa e retratar sua experiência de não encontrar o malandro à moda antiga, mas constatar que existe outro tipo de malandro, o narrador dá ainda mais veracidade ao fato, pois atesta que conhecia bem, "*de outros carnavais*", o verdadeiro malandro que desapareceu. O malandro que esperava encontrar não tem absolutamente nada em comum com esse novo malandro.

Como em outras canções suas, o pessimismo com uma situação vigente aparece de forma tênue, mas está ali, presente, incomodando de alguma forma, tanto o narrador como o seu público. Em *Homenagem ao Malandro*, Chico afirma que o novo malandro "*nunca se dá mal*", o que já evidencia que há algo muito errado em um sistema que permite delitos sem punir o responsável. Novamente aparece uma situação de impotência do narrador e de inevitabilidade. A palavra "*nunca*" tem um determinismo que impede a ação.

O narrador da crônica, entre todos os outros gêneros, é, possivelmente, o narrador mais próximo do autor, aquele que fala e expressa as opiniões do autor. É o narrador que tenta representar a realidade que o toca de alguma forma, seja para o bem ou para o mal, mas que, ao fazer a representação da realidade, não esquece o lirismo e dá à sua representação o status de obra de arte. Não é apenas o texto útil do discurso jornalístico ou científico, é o texto que chega ao leitor pela via da sensibilidade e da emoção.

Tanto em *Homenagem ao Malandro* como em tantas outras canções desse período, Chico Buarque poderia ter dado às letras um tom mais real, pois são canções que fazem a crítica ao sistema político e econômico brasileiro, mas é justamente fazendo uma letra que insinua sem dizer totalmente, que o autor vai descortinando a realidade que o cerca e que o incomoda. É justamente essa licença poética a que se permite o cronista que o diferencia de tantos outros escribas da realidade, como o jornalista, analista ou crítico. É o narrador com um pé na realidade e o outro no sentimento do mundo. Assim, o cronista não apenas retrata uma situação vigente, mas, ao contá-la com sensibilidade, acaba por transformar essa mesma realidade e promover, mesmo que em um futuro remoto, também as mudanças sociais.

Homenagem ao Malandro, composta no final da década de 70, é de uma época em que o autoritarismo começava a dar sinais claros de exaustão. Os quase 15 anos de ditadura e, praticamente dez de censura, não encontravam mais como continuar existindo no seio de uma sociedade cansada. Em *Brasil: o trânsito da memória*, Maria da Conceição Tavares lembra que o Brasil, conhecido como o país do futuro, também tinha se tornado o país da desesperança com elevada dívida externa, juros altíssimos e cerceamento de toda a liberdade de expressão, o que acabaria por levar ao esgotamento do Estado autoritário e radical. (TAVARES, 1994 p.24)

As canções desse período não retratavam apenas uma questão social,

obviamente política, ligada à ditadura, mas também tinham por trás o sistema econômico que empurrava uma criança para o farol (como na canção *Pivete*) ou fazia com que a corrupção chegasse ao Planalto Central, onde o novo malandro se instalava para aplicar seus golpes.

Também em *Brasil: o trânsito da memória*, o escritor Ignácio de Loyola Brandão ressaltava como se dava a produção artística daquela época:

Havia a constante indignação, aquela raiva que nos fazia investir, caminhar, a necessidade permanente de estar alerta, de querer mudar, transformar o que estava à nossa volta. Nem por um só momento abaixávamos a guarda, sabíamos que era preciso resistir sempre a todo instante, a toda hora. (BRANDÃO, 1994, p. 178)

A resistência buarqueana, muitas vezes, era irônica e até bem-humorada, pois o compositor não apontava o dedo para os militares de forma clara, mas sim, retratava a situação quase como um espectador, ou ainda, como um participante que gostava mais de outros tempos. Em *Homenagem ao Malandro*, Chico jogava luz sobre o novo malandro, o político gerado no seio da ditadura que realmente se dava bem e, aparentemente, dentro da legalidade. A canção fazia a denúncia lembrando e fazendo a comparação com a figura do malandro romântico que havia desaparecido. A contraposição com um passado feliz tornava o presente infeliz, ainda mais sombrio. Existia uma derrota anunciada nas canções. Passados mais de trinta anos da criação de *Homenagem ao Malandro*, constatamos que tanto a temática do novo "malandro oficial" como a derrota da sociedade permanecem atuais.

Como a canção *Cotidiano*, também *O Casamento dos Pequenos Burgueses* traz a problemática da vida de casado, da vida a dois que se esgota com a rotina. Mais uma vez, os personagens se submetem a uma vida de pouco prazer, como se não houvesse saída. Se, em *Cotidiano*, o compositor narrava um dia na vida de casado, em *O Casamento dos Pequenos Burgueses*, o artista narra a vida inteira a dois, desde o dia do casamento quando o "noivo correto" e a noiva que "quase desmaia" assumem o compromisso: "Vão viver sob o mesmo teto" para o resto da vida.

Em grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro, "burguês" era um termo muito em moda nos anos 70, tanto no sentido literal da palavra para indicar aqueles que eram oriundos da burguesia capitalista, mas também no sentido mais

negativo do termo para designar todos que, de alguma forma, viviam de acordo com o modelo, agindo exatamente como a sociedade esperava dos seus “bons cidadãos”, mesmo que isso significasse estagnação ou infelicidade. Era uma referência à falta de coragem para ousar ser ou fazer diferente. O termo "burguês" funcionava como um xingamento intelectualizado, principalmente se a ele era adicionado o termo "pequeno". Desta forma, a expressão "pequenos burgueses", como está posto no título da canção, era ainda pior do que ser apenas burguês.

Composta para a peça *Ópera do Malandro*, encenada em 1978, e baseada na *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, e na *Ópera de três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill, a canção é cantada pelos personagens Terezinha e Max, logo após o seu casamento. E o título *O Casamento dos Pequenos Burgueses* também faz referência a uma peça de Brecht, *O casamento do Pequeno Burguês*. O irônico é que, mesmo sendo Terezinha filha de um casal que administrava prostíbulos no Rio de Janeiro e Max, um malandro contrabandista, o casamento que ambos cantam e, provavelmente, desejam, seguirá pela vida afora como um casamento de burgueses, ou seja, dentro do que a sociedade espera.

*Ele faz o noivo correto
Ela faz que quase desmaia
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a casa caia
Até que a casa caia*

*Ele é o empregado discreto
Ela engoma o seu colarinho
Vão viver sob o mesmo teto
Até explodir o ninho
Até explodir o ninho*

*Ele faz o macho irrequieto
Ela faz crianças de monte
Vão viver sob o mesmo teto
Até secar a fonte
Até secar a fonte*

*Ele é o funcionário completo
Ela aprende a fazer suspiros
Vão viver sob o mesmo teto
Até trocarem tiros
Até trocarem tiros*

*Ele tem um caso secreto
Ela diz que não sai dos trilhos*

*Vão viver sob o mesmo teto
Até casarem os filhos
Até casarem os filhos*

*Ele fala de cianureto
Ela sonha com formicida
Vão viver sob o mesmo teto
Até que alguém decida
Até que alguém decida*

*Ele tem um velho projeto
Ela tem um monte de estrias
Vão viver sob o mesmo teto
Até o fim dos dias
Até o fim dos dias*

*Ele às vezes cede um afeto
Ela só se despe no escuro
Vão viver sob o mesmo teto
Até um breve futuro
Até um breve futuro*

*Ela esquenta a papa do neto
Ele quase que fez fortuna
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a morte os una
Até que a morte os una*

Todas as estrofes seguem a mesma estrutura. O primeiro verso de cada estrofe é dedicado a caracterizar o marido e suas mudanças ao longo da vida matrimonial, enquanto o segundo verso é dedicado, da mesma forma, à esposa. Dessa maneira, o marido é o "noivo correto", "o empregado discreto", "o macho irrequieto", "o funcionário completo" e assim por diante, enquanto ela faz coisas como "quase desmaia", "engoma o seu colarinho", "faz crianças de monte", "aprende a fazer suspiros"... Até mesmo a opção de abordar as características masculinas primeiramente, já mostra o machismo dos pequenos burgueses. Somente na última estrofe, a menção à esposa vem primeiro que ao marido, como se já não importasse mais, como se no fim da vida os papéis pudessem se inverter.

Interessante perceber que não importa o quanto os dois personagens mudem no decorrer da canção, o terceiro verso "*Vão viver sob o mesmo teto*" é exatamente igual nas 9 estrofes. Os noivos não assumem a promessa "até que a morte os separe", o que era de se esperar por ser esse o juramento feito na igreja, mas "*Vão viver sob o mesmo teto*" *Até que a casa caia*", ou "*Até explodir o ninho*" ou "*Até secar a*

fonte" ou "*Até trocarem tiros*" e assim por diante. A verdade é que a decisão de se separarem é sempre adiada e nunca se concretiza, ainda que o futuro do casal sempre se anuncie com um desastre.

Desde a primeira estrofe, que dá tom para as que vão se seguir, a cada característica do noivo ou da noiva podemos perceber o sentido duplo. O narrador quer contar como a relação dos dois vai se desenvolvendo com o desgaste natural do tempo, mas também mostrar como o casamento vai se tornando uma prisão, principalmente através dos atos da mulher. Assim "*Ela engoma o seu colarinho*", ou seja, não apenas mantém a camisa limpa, mas também a engessa com a goma, o que alude à velha ideia de que o casamento é uma força. Na estrofe seguinte, "*Ela faz crianças de monte*", e filhos, na sociedade brasileira, muitas vezes, são usados para segurar um casamento, pois é altamente condenável se abandonar um lar com filhos pequenos.

Se em uma sociedade burguesa, os papéis já estão bem definidos e compete à mulher manter o casamento com todas as suas armas, a personagem da canção faz o que se espera dela. Dessa forma, apesar dos percalços, "*Ela aprende a fazer suspiros*" que são doces para se manter o lar em harmonia e também aprende a suspirar resignada pela sua sina, o que já prepara o ouvinte/leitor para a estrofe seguinte que revela "*Ele tem um caso secreto*". Entretanto, apesar da traição, ela continua, se de verdade ou não, pouco importa, representando o seu papel e "*diz que não sai dos trilhos*", pois, principalmente, na época em que a canção foi composta, ao homem casado sempre foi, se não permitido, pelo menos aceitável, ter um caso extraconjugal, enquanto que, para a mulher, isso era muito mais grave e até inadmissível. Por mais que a história seja contada em terceira pessoa, o narrador não consegue ser completamente imparcial, há uma visão masculina que predomina.

A letra da canção vai mostrando as frustrações do casal, de lado a lado, ao longo da vida, e dando a entender que essas frustrações estão intimamente ligadas à rotina a que o casamento obriga. A situação por vezes é tão desesperadora que tanto o marido como a mulher pensam em suicídio: "*Ele fala de cianureto/Ela sonha com formicida*", mas nenhum dos dois faz nada, pois se falta coragem para terminar um casamento, também falta coragem para terminar com a própria vida. Notadamente, uma atitude burguesa, a hipocrisia de continuar um casamento que não traz mais qualquer

felicidade para nenhum dos dois, mas que se sustenta para a manutenção de uma aparência, de uma posição, quesitos importantes numa sociedade burguesa.

Por fim, quando a velhice os alcança, o narrador/autor conta o fato, não diretamente, mas por meio de referências ao "*velho projeto*" dele e ao "*monte de estrias*" dela, e mais uma vez acontece o que acontece a milhares de casais que vivem de acordo com o que a sociedade espera deles: se resignam à sua sorte.

Ao final da vida, os netos e os bens que o casal conquistou são o reforço das amarras do casamento, garantindo que eles fiquem juntos, apesar de tão separados. Por fim, somente a morte pode uni-los de novo, já que a vida não foi capaz de dar conta de tal feito. E vai uni-los porque não haverá mais vontades individuais e porque, provavelmente, ficarão juntos na mesma cova, mesmo que tenham se odiado durante toda a vida.

Como em muitas letras do cancionário buarqueano, em *O Casamento dos Pequenos Burgueses*, mais uma vez, o autor utiliza uma estrutura de versos que vão se repetindo para contar a história, o que, se por um lado facilita a construção textual, por outro, a própria forma reforça o conteúdo, a repetição de vida, na qual também nada se altera e o fim é previsível. A inovação fica por conta do divórcio entre melodia, um mambo alegre, e a letra, carregada de pessimismo. Como a canção era cantada pelos personagens Teresinha e Max para comemorarem sua união, a aparente contradição entre letra e música não existe, muito pelo contrário: o mambo comunica a falsa alegria de um casamento perfeito apenas na aparência, um casamento burguês. Na intencionalidade do ritmo escolhido, já fica explícita a preocupação com a forma que acompanha a sina dos personagens, pois a melodia também não "casa" com a letra.

Da mesma forma que o casamento, a infância é um tema que aparece com frequência no cancionário buarqueano em letras como *João e Maria*, *Maninha* e *Doze anos*. Em *Maninha*, o artista reforçava a saudade da infância e o otimismo com o futuro que, mais uma vez, é simbolizado pela ideia do dia que iria raiar simplesmente porque uma cantiga havia anunciado "*Eu era tão criança e ainda sou/Querendo acreditar que o dia vai raiar/Só porque uma cantiga anunciou*". O otimismo com o "por vir" não se compunha para o artista apenas em relação à conjuntura política ou econômica, mas acompanhava uma projeção de trajetória pessoal.

Já *Doze anos* é uma crônica nostálgica de uma infância vivenciada pelo compositor, mas que não existe mais, pelo menos não mais para a criança de um grande centro urbano como Rio ou São Paulo. É a visão idílica da infância que, ao mesmo tempo, goza da liberdade de experimentar, mas também traz os elementos familiares do dia a dia como jogar botão e tomar picolé.

Construída quase inteiramente com verbos no gerúndio, as ações que aparecem na canção são ações de movimento que permitem ao leitor/ouvinte imaginar um garoto fazendo tudo aquilo que a canção enumera, uma situação imagética como um filme. Não é uma canção feminina, ou possível para ambos os sexos, é a infância vivida sob a perspectiva masculina, o que ainda é mais reforçado pela primeira pessoa nos versos que abrem cada estrofe "*ai, que saudade, que eu tenho*". É uma referência à infância daquele que canta.

Na letra de *Doze Anos*, a nostalgia se dá em dose dupla. Primeiro, por uma infância que não mais existe, mas, principalmente, pela liberdade e alegria encontradas na infância e que, na maioria das vezes, não chegam à vida adulta. É um relembrar com saudade, termo que o compositor fez questão de deixar explícito, mesmo que seja uma "*saudade ingrata*", sem solução, de um tempo que não volta mais, uma morte simbólica da inocência e do prazer de viver. Como já ressaltamos inúmeras vezes neste trabalho, também nesta canção a melodia acompanha a alegria da letra.

*Ai, que saudades que eu tenho
Dos meus doze anos
Que saudade ingrata
Dar banda por aí
Fazendo grandes planos
E chutando lata*

*Trocando figurinha
Matando passarinho
Colecionando minhoca
Jogando muito botão
Rodopiando pião
Fazendo troca-troca*

*Ai, que saudades que eu tenho
Duma travessura
O futebol de rua
Sair pulando muro
Olhando fechadura
E vendo mulher nua*

*Comendo fruta no pé
Chupando picolé
Pé-de-moleque, paçoca
E, disputando troféu
Guerra de pipa no céu
Concurso de piroca*

Doze anos constitui-se em uma releitura de duas poesias famosas, uma de Casimiro de Abreu, marcada pelo romantismo, e outra de Oswald de Andrade, caracterizada pelo modernismo, ambas denominadas "*Meus Oito anos*". Se Oswald já havia modificado a poesia de Casimiro, mantendo-lhe apenas a primeira estrofe exatamente igual, Chico repete a "brincadeira", trocando apenas o "*Oh! que saudades que tenho*", por "*Ai, que saudades que tenho*", já que a própria expressão "ai" remete a uma dor, no caso, a dor da saudade.

Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
Naquelas tardes fagueiras,
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais!

Impregnada do movimento romântico, a poesia de Casimiro, como vimos acima, narra a saudade da infância, mas de uma forma muito mais polida, muito mais ingênua do que faz Chico Buarque. Já a poesia de Oswald, transcrita abaixo, é construída para parodiar a de Casimiro, mostrando que o tempo mudou justamente porque, se em Casimiro existiam laranjais, em Oswald, os laranjais desapareceram: "*sem nenhum laranjais*".

Oh que saudades que eu tenho
Da aurora de minha vida
Das horas
De minha infância
Que os anos não trazem mais
Naquele quintal de terra!
Da rua de Santo Antônio
Debaixo da bananeira

Sem nenhum laranjais

Leitor contumaz desde a infância e com uma formação em colégios de qualidade, não há como imaginar que Chico Buarque não conhecesse a poesia de Casimiro ou a de Oswald. Se, no momento da criação, houve a intencionalidade por parte do compositor ou se as poesias já estavam impregnadas no seu repertório não é relevante para a comprovação da intertextualidade. De qualquer forma, *Doze anos* se apresenta quase como uma brincadeira, uma paródia sobre o sentimentalismo romântico de sua antecessora. A letra de *Doze anos* fala de um moleque de rua, um pouco malandro, até mesmo porque não tem mais 8 anos, está entrando na adolescência, não é a história do menino comportado de outra época da poesia de Casimiro. O menino de Casimiro cresceu, graças a Chico.

Composta em 1978, *Doze anos* é o retrato de uma época em que não havia o patrulhamento do "politicamente correto" presente hoje em dia e o autor podia dizer que o seu personagem saía por aí "*matando passarinho*", "*olhando fechadura e vendo mulher nua*" e "*fazendo troca-troca*" sem que isso fosse visto como execrável pela sociedade daqueles anos.

Além de experiências conhecidas do universo infantil, Chico sempre torna suas letras mais reais também pelo detalhe, e, no caso de *Doze Anos*, também pelo sabor. Assim, é possível ouvir/ler sua canção e lembrar do gosto da fruta no pé, do picolé e da paçoca, gosto de coisas doces, próprias da infância, o que contribui para pintar o quadro com maior precisão.

A finalização da letra, quando alude ao concurso de *piroca*, um termo chulo, próprio de um vocabulário de rua, acrescida das risadas que o compositor dá ao final da gravação, completam a narrativa com a ideia da irreverência tão peculiar à idade pré-adolescente.

Enquanto a infância do narrador, em primeira pessoa, das letras das canções *Maninha*, *João e Maria* e *Doze Anos*, retrata a infância feliz, a infância de *Pivete* ou *Meu Guri*, narrada em terceira pessoa, aborda sempre a problemática do menor abandonado. São visões completamente opostas, extremadas.

Pivete, de 1978, foi composta em parceria com Francis Hime, que fez a melodia, enquanto Chico ficou responsável pela letra. Narra a história de um personagem muito conhecido nas ruas das grandes cidades brasileiras, aquele menino que chega a trabalhar para ladrões e malandros, comumente chamado de pivete. Na letra

de *Pivete*, Chico usa as gírias conhecidas do universo da malandragem carioca. Além disso, o músico cita locais populares do Rio de Janeiro, como o Morro do Borel, localizado no bairro da Tijuca, onde há uma famosa favela, cenário de conflito entre traficantes de droga, ou as tradicionais Rua da Carioca e Rua Frei Caneca no centro do Rio.

*No sinal fechado
Ele vende chiclete
Capricha na flanela
E se chama Pelé
Pinta na janela
Batalha algum trocado
Aponta um canivete
E até
Dobra a Carioca, olerê
Desce a Frei Caneca, olará
Se manda pra Tijuca
Sobe o Borel*

*Meio se maloca
Agita numa boca
Descola uma mutuca
E um papel
Sonha aquela mina, olerê
Prancha, paraфина, olará
Dorme gente fina
Acorda pinel
Zanza na sarjeta
Fatura uma besteira
E tem as pernas tortas
E se chama Mané
Arromba uma porta
Faz ligação direta
Engata uma primeira
E até*

*Dobra a Carioca, olerê
Desce a Frei Caneca, olará
Se manda pra Tijuca
Na contramão
Dança pára-lama
Já era pára-choque
Agora ele se chama
Emersão
Sobe no passeio, olerê
Pega no Recreio, olará
Não se liga em freio
Nem direção
No sinal fechado*

*Ele transa chiclete
E se chama pivete
E pinta na janela
Capricha na flanela
Descola uma bereta
Batalha na sarjeta
E tem as pernas tortas*

O que a letra da canção faz é narrar um dia comum na vida de um garoto de rua, desde o momento em que ele está no farol tentando ganhar algum trocado, seja limpando o vidro do carro com a flanela, seja roubando, com seu canivete.

Quando o pivete "*aponta um canivete*", o compositor não precisa explicar para o seu ouvinte/leitor que o menino praticou um pequeno roubo, seu público conhece as mazelas do contexto urbano e o artista conta com esse repertório consciente ou inconsciente, em, praticamente, todas as suas composições.

O pequeno roubo provoca todas as outras ações. O pivete sai do farol, vai até a favela do Borel, onde consegue, numa boca de fumo qualquer, arrumar uma "mutuca" pra poder "viajar" e sonhar com tudo aquilo que ele não tem, com a menina que ele deseja, a prancha de surf, etc., mas a "viagem" acaba e ele acorda, ainda zonzinho, na sarjeta. Sem saber direito o que está fazendo, rouba um carro fazendo ligação direta e começa a dirigir, ainda sob o efeito da droga, o que o leva a ir na contra-mão e passar com o sinal fechado sem frear. Nesse ponto, o ouvinte/leitor pode imaginar que o pivete tenha batido o carro e morrido, mas o narrador aproveita o sinal e, no mesmo sinal fechado, a história recomeça com outro menino, outro nome qualquer, mas sempre um pivete.

A esse garoto, o narrador ora chama *Pelé*, ora *Mané* ou *Emersão*, três nomes ou apelidos comuns de meninos pobres, mas bastante significativos. Acompanhando o desenrolar da história, Chico Buarque utiliza os nomes para "nomear" também cada situação vivida pelo pivete. *Pelé*, apelido do maior ídolo do futebol brasileiro, já nos informa que o menino é negro, como tantos outros garotos pobres. É o *Pelé* que inicia a história quando ele ainda está dentro da legalidade, vendendo chiclete ou passando uma flanela. *Mané*, nome que vem em seguida, é o apelido do nome português Manuel, que na gíria urbana é a pessoa que faz papel de idiota, que é passada para trás por outros mais espertos. Também uma possível alusão a Mané Garrincha, o ídolo de pernas tortas, que morreu, em virtude do alcoolismo. É o *Mané* que dirige o

carro, ainda zozzo, sob o efeito da droga. E por fim, o interessante é a utilização da forma *Emersão*, uma variante do nome Emerson, um nome de uma classe mais favorecida e também do corredor de Fórmula 1 Emerson Fittipaldi, muito em evidência nos anos 70 por ter se tornado bicampeão mundial. É justamente como *Emersão* que as classes menos favorecidas, pelo menos na oralidade, chamam seus filhos. Chico Buarque se vale dessa ideia, pois o garoto só se torna *Emersão* quando está ao volante, se sentindo rico, sonhando em ser um campeão. A intenção do narrador de ir alterando os nomes demonstra justamente que esse dado não é relevante, pois o garoto também não é importante, é só mais um pivete vivendo uma história comum que se repete sob qualquer nome. Por outro lado, há a referência a três grandes ídolos do esporte, sonho de todo menino pobre, ponte para uma vida melhor.

O narrador é um observador atento, capaz de nos fornecer o perfil fiel desse pivete, ao utilizar termos e imagens absolutamente conhecidas e presentes no repertório de qualquer habitante de uma grande cidade brasileira. Como já salientamos, o narrador se vale desse dado para não precisar dizer tudo de forma clara, pois se o público conhece o personagem, as indicações bastam para que cada leitor/ouvinte faça a sua própria leitura. Por outro lado, nesse caso, a narrativa se dá em terceira pessoa porque não cabe ao narrador se envolver na história sobre a qual ele não deseja ou não há como interferir para alterar seu rumo. *Pivete* mostra ao leitor/ouvinte uma história absolutamente corriqueira, que se repete diariamente, e da qual o narrador e seu público de classe média ou alta, não fazem parte, assistindo impotentes ou indiferentes ao que o sistema impõe à parcela mais pobre da população. Apesar do aparente distanciamento do narrador, Chico tentava entender e contar a triste realidade urbana pelos olhos de mais um de seus personagens.

Pivete, no final dos anos 70, denunciava a agressão de um sistema totalitário e economicamente injusto, a qual permitia que um garoto, que deveria estar na escola, estivesse no farol mendigando ou roubando, se utilizando de drogas e ainda demonstrando como a vida de uma criança valia tão pouco. Anos depois, em 1993, à época do massacre da Candelária, no Rio de Janeiro, quando vários meninos de rua foram mortos por policiais militares, Chico regravou *Pivete* como crítica pelo desrespeito à infância em nosso país. Infelizmente, até hoje, sua letra continua atual.

Para concluir a análise da década de 70, destacamos a canção *Hino de Duran*, também conhecida como *Hino da Repressão*, composta para o espetáculo *Ópera*

do *Malandro* e gravada no disco homônimo. Apesar da história do texto dramatúrgico se passar durante a ditadura de Getúlio Vargas, a canção, escrita durante o período da ditadura militar, em 1979, faz alusão clara à repressão desse período.

*Se tu falas muitas palavras sutis
Se gostas de senhas, sussurros, ardis
A lei tem ouvidos pra te delatar
Nas pedras do teu próprio lar.*

*Se trazes no bolso a contravenção
Muambas, baganas e nem um tostão
A lei te vigia, bandido infeliz
Com seus olhos de raio-X.*

*Se vives nas sombras, freqüentas porões
Se tramas assaltos ou revoluções
A lei te procura amanhã de manhã
Com seu faro de dobermann.*

*E se definitivamente a sociedade só te tem desprezo e horror
E mesmo nas galeras és nocivo, és um estorvo, és um tumor
A lei fecha o livro, te pregam na cruz
Depois chamam os urubus.*

*Se pensas que burlas as normas penais
Insuflas, agitas e gritas demais
A lei logo vai te abraçar, infrator
Com seus braços de estivador.
Se pensas que pensas, estás redondamente enganado.*

*E se definitivamente a sociedade só te tem desprezo e horror
E mesmo nas galeras és nocivo, és um estorvo, és um tumor
Mas seu final é surpreendente:
Que Deus te proteja
És preso comum
Na cela faltava esse um*

Logo nos primeiros versos, Chico já alerta o ouvinte/leitor para o perigo de agir na surdina, que era justamente como viviam os jovens que lutavam contra o regime militar. Eram comuns as senhas, o falar baixo, quase em sussurro, como também eram comuns as delações, que, muitas vezes, arrancavam esses jovens de casa diretamente para os porões dos interrogatórios e das torturas.

O SNI, Serviço Nacional de Informação, vivia praticamente à cata dos chamados “subversivos”. Quanto mais a população e, principalmente, os artistas tentavam buscar alternativas à repressão, mais o SNI ganhava braços e poderes. A

sensação era justamente a descrita por Chico, de que o sistema vigiava tudo e todos e não importava o quanto o segredo estivesse escondido, pois o poder era de *raio-x*

Uma das expressões que marcou para sempre a ditadura brasileira foi “os porões da ditadura”, pois era hábito dos militares fazer interrogatórios e sessões de tortura em locais subterrâneos, onde os presos não poderiam ser facilmente encontrados e nem ouvidos. Mas também, pelo outro lado, aqueles que tramavam contra o governo se reuniam em locais parecidos. E não raro, os militares usavam cachorros em suas buscas, como o dobermann a que Chico se refere.¹²⁶

A crítica, diferentemente de outras canções do período, era dupla. O compositor colocava o dedo na ferida, tanto da sociedade acomodada que não ia à luta com seus jovens, quanto dos militares que não respeitavam as leis: “*A lei fecha o livro, te pregam na cruz*”. Ao fechar o livro, seja da constituição ou dos códigos legais, e matar esses mesmo jovens sem nenhuma possibilidade de defesa, colocando-os na cruz, o compositor os compara a Jesus e à injustiça que Ele sofreu e que, ambos os lados, militares e sociedade, conheciam tão bem. O verso “*Depois chamam os urubus*” revela uma crueza até maior da que foi o destino de Jesus para aqueles que se insuflavam contra o regime, e explora dois sentidos: o de que os torturadores eram esses urubus devorando os subversivos; como também o sentido de que os mortos não tinham um enterro digno, sendo devorados pelos urubus.

Na última estrofe, é retirada definitivamente qualquer esperança desse subversivo do sistema conseguir que seu projeto de uma nova sociedade aconteça, pois não importa o quanto ele tente, de qualquer forma, o braço da lei, forte como de um “*estivador*” vai lhe enlaçar. O último verso “*Se pensas que pensas, estás redondamente enganado*” é quase melancólico, pois tudo o que esse indivíduo pensou estava errado: o ato de pensar já não existia, nem esse direito básico e necessário não lhe era mais concedido pelo sistema.

Ainda como um recurso para escapar da censura, novamente a dubiedade aparece como uma marca característica da obra do compositor. Quase todas as suas músicas podem ter mais de uma interpretação. No caso de *Hino a Duran*, por exemplo, quando ela é revisitada, em 1985, não é mais o subversivo o personagem principal, mas

¹²⁶ Chico Buarque buscava elementos conhecidos do público para compor a imagem desejada. Até o estranhamento de se ver uma raça de cachorro citada em uma canção se justifica, pois o Dobermann é um dos cachorros mais usados para guarda. Símbolo de agressividade, o dobermann ganhava grande popularidade no Brasil na mesma época de *Hino de Duran*.

sim, a polícia, os militares, o poder instituído, entretanto, o início do último verso é o mesmo da canção de 79. Se, nessa primeira versão, o subversivo idealista de 1979 era reduzido a um assaltante, um preso comum, esse papel será ocupado pelos militares na versão de 1985, pós-ditadura.

4.3 Década de 80 – O Artista e a redemocratização

Apesar de muitos historiadores considerarem o fim da ditadura como tendo acontecido em 1985, em virtude da eleição do ex-governador de Minas Gerais, Tancredo Neves, para presidente da República, desde o final dos anos 70, a redemocratização já era um caminho visível. Nesse sentido, as canções de Chico também já começavam a se alterar no início dos anos 80, com o tema da política ganhando menos espaço, mas ainda bastante presente. Para nossa análise, focamos em cinco canções de três CDs diferentes: *O meu guri/A voz do dono e o dono da voz*, ambas do CD *Almanaque*; *Brejo da Cruz* e *Vai Passar* que aparecem no CD *Chico Buarque*; e por fim, *Hino da repressão* do CD do filme *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra.

Ainda tendo como tema o moleque de baixa renda, infrator, que vive nos grandes centros urbanos brasileiros, a canção *O Meu Guri* foi composta em 1981. Nela, o autor começa fazendo um jogo de palavras com "rebento" e "rebentar", pois apesar de rebento ser o filho, ele não nasceu simplesmente, mas rebentou, o que, apesar de também significar nascer, está muito mais ligado ao significado mais usual da palavra de estourar violentamente, e já dá ao filho uma certidão de nascimento com a marca da agressividade. Como a própria mãe afirma, não era o momento certo "*dele rebentar*", uma vez que ela estava completamente despreparada para recebê-lo, sem nada para oferecer a uma criança que já nascia com fome.

*Quando, seu moço, nasceu meu rebento
Não era o momento dele rebentar
Já foi nascendo com cara de fome
E eu não tinha nem nome pra lhe dar*

*Como fui levando, não sei lhe explicar
Fui assim levando ele a me levar
E na sua meninice ele um dia me disse
Que chegava lá
Olha aí
Olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri
E ele chega*

*Chega suado e veloz do batente
E traz sempre um presente pra me encabular
Tanta corrente de ouro, seu moço
Que haja pescoço pra enfiar
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro
Chave, caderneta, terço e patuá
Um lenço e uma penca de documentos
Pra finalmente eu me identificar, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri
E ele chega*

*Chega no morro com o carregamento
Pulseira, cimento, relógio, pneu, gravador
Rezo até ele chegar cá no alto
Essa onda de assaltos tá um horror
Eu consolo ele, ele me consola
Boto ele no colo pra ele me ninar
De repente acordo, olho pro lado
E o danado já foi trabalhar, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri
E ele chega*

*Chega estampado, manchete, retrato
Com venda nos olhos, legenda e as iniciais
Eu não entendo essa gente, seu moço
Fazendo alvoroço demais
O guri no mato, acho que tá rindo
Acho que tá lindo de papo pro ar
Desde o começo, eu não disse, seu moço
Ele disse que chegava lá
Olha aí, olha aí
Olha aí, ai o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri*

O fato de que a mãe/narradora "*não tinha nem nome para lhe dar*" ao mesmo tempo que informa ao ouvinte/leitor que ela era mãe solteira, já que é o nome do pai que dá o sobrenome no Brasil, também funciona para nos lembrar, como em *Pivete*, que mesmo o primeiro nome não é importante, ele se chama *Guri*, como tantos outros guriis que têm a mesma sorte.

Escrita no feminino, a canção evidencia a fragilidade dessa mãe que poderia ter feito algo para assumir a maternidade de forma plena, mas não é isso que acontece. Ela simplesmente foi levando a vida com a criança, ou ainda, deixando que a vida e a criança a levassem, o que mais uma vez conduz à inevitabilidade denunciada nas canções buarqueanas.

Logo na infância, o filho já lhe avisou que um dia "*chegava lá*", uma expressão bastante comum no linguajar coloquial brasileiro, inclusive, nas mais variadas classes sociais, para determinar o alcance do sucesso. E, a partir da terceira estrofe, *o guri* passa a comandar a ação e começa a "*chegar*" de alguma forma. Quando a mãe conta que ele "*chegou*" suado, faz o relato de alguém que vem correndo, provavelmente fugindo daquilo que ela chama de "*batente*", ou porque imagina mesmo que isso seja verdade ou porque seja mais cômodo para uma mãe não enxergar a delinquência do filho que "*chega*" com várias correntes de ouro e uma bolsa "*com tudo dentro*", até documentos de outra pessoa. Ela justifica que o documento era para ela se "*identificar*", expressão que também adquire duplo sentido, já que ainda era comum nos anos 80, muitas pessoas simples, principalmente, oriundas do nordeste, não terem qualquer documento de identificação. Por outro lado, uma existência até então insignificante que, a partir dos bens que o filho lhe traz, passa a ter significado.

Durante toda a narrativa, a ambiguidade da situação contrapõe a realidade e o sonho. O que acontece realmente e o que a narradora/mãe gostaria que acontecesse. Se ela diz que ele "*traz sempre um presente pra me encabular*", à primeira vista poderia ser pelo fato de que ela não tinha nada para lhe retribuir, situação que encabula alguém. Entretanto, mais uma vez, outra leitura é possível imaginando que ela realmente sabia que aquilo era fruto de roubo e, apesar de aceitar o presente e fingir que não conhecia sua origem, aquilo a encabulava.

Quando a mãe conta novamente que o seu guri "*chegou*", mais uma vez é com um "*carregamento*" de mercadorias roubadas, as mais variadas, e, ao invés dela se surpreender, ela fica apreensiva que ele possa ser assaltado, sem se dar conta ou sem

admitir que ele seja o assaltante. Quando o filho some, ela diz que ele é esperto, "*danado*", tanto que "*já foi trabalhar*". É a mãe que não enxerga ou não quer enxergar como o filho realmente é, e prefere que ele seja como o idealizou: trabalhador, honesto, que sempre a agrada. Na verdade, o letrista não está disposto a esclarecer se a mãe é cúmplice da situação ou ingênua porque realmente isso não importa. Tanto mãe como filho são vítimas de uma situação de precariedade social que precisa ser denunciada pela canção.

Existe uma relação de dependência e de inversão de papéis entre os dois personagens, pois, apesar dela ser a mãe, ao pô-lo no colo "*pra ele me ninar*" os dois se equivalem. Essa imagem pode ser facilmente explicada se levarmos em conta o grande número de gravidezes em adolescentes no Brasil nos anos 80, principalmente entre as jovens das camadas mais pobres da população. Realidade que não era apenas no Brasil: "*A gravidez na adolescência tem sido foco de pesquisas no mundo inteiro. Na década de 80, ela chegou a ocupar o primeiro lugar dos problemas de saúde pública norte-americano.*" (ALVES&MUNIZ 2010 p.49) As meninas se tornavam mães quando ainda eram praticamente crianças e sem nenhuma condição de assumir de forma plena seu papel de mãe. Eram crianças que geravam crianças.

Chico Buarque vinha, desde o início de sua carreira, trazendo para o seu canção temas importantes que o Brasil vivenciava. Era uma arte de denúncia, que não perdia o lirismo mesmo tratando de temas de tanta crueza como a gravidez precoce e a infância abandonada. O reconhecimento público, inclusive do meio artístico, advinha de sua capacidade de aliar arte e realidade ou cultura e povo como declarou Vinicius de Moraes:

Chico Buarque é um fenômeno que alcança justamente aquilo que nós do movimento Bossa Nova vínhamos tentando há longo tempo: a união verdadeira da cultura com o povo. (FERNANDES, 2004 p. 121)

A última "chegada" do *Guri* é a derradeira. Sua foto está estampada nos jornais, morto no meio do mato, "*de papo pro ar*", "*com venda nos olhos*" porque é menor de idade e os jornais não podem nem mostrar seu rosto, nem colocar seu nome, mas apenas suas iniciais. E realmente ele "chegou lá", teve seus "quinze minutos de fama", cumpriu sua promessa de infância feita à mãe, que, mesmo com o filho morto, prefere ver a realidade ao seu modo, achando-o lindo e preferindo acreditar que ele estava sorrindo. Como várias "histórias" narradas pelo canção buarqueano, o final de *O Meu Guri* também não é alegre, otimista. O personagem principal não tem a

chance de alterar seu destino. A história acaba mal porque assim o é na realidade brasileira.

Na construção textual, Chico utiliza o tempo todo a inversão, seja de papéis ou de valores, utilizando imagens em seus sentidos opostos, sem que isso seja visto como uma deliberação intencional da mãe, com o intuito de tirar alguma vantagem, mas uma ingenuidade ou vontade de se alienar de uma realidade tão dura, vivendo o sonho no qual seu filho é um sucesso, para quem tudo deu certo, finalmente "chegou lá". É com orgulho que a mãe fala para o "*seu moço*", um jornalista, um policial ou até mesmo qualquer um que se interesse pela história de seu filho, durante toda a canção: "*olha aí, é o meu guri*".

Ainda em 1981, as Gravadoras Polygram e Ariola brigavam pelos direitos do novo disco de Chico. A primeira, com a qual o compositor trabalhou durante 11 anos, alegava que Chico tinha rompido cláusulas de seu contrato e ameaçava a alemã Ariola com apreensão do novo disco, se viesse a ser lançado. O impasse, que durou quase o ano inteiro, foi solucionado de forma completamente inesperada: a Philips, que já era dona da Polygram, comprou também a Ariola.

A voz do dono e o dono da voz fala justamente dessa disputa entre as gravadoras e o artista, ou melhor, tenta estabelecer, mesmo que sem sucesso, quem é o dono de quê. O título da canção faz uma analogia com a expressão "His Master's voice" que acompanhava um cachorrinho de nome Nipper observando um gramofone e que funcionava como a marca da gravadora RCA Victor, aparecendo em todos os seus produtos.¹²⁷

*Até quem sabe a voz do dono
Gostava do dono da voz
Casal igual a nós, de entrega e de abandono
De guerra e paz, contras e prós*

*Fizeram bodas de acetato – de fato
Assim como os nossos avós
O dono prensa a voz, a voz resulta um prato
Que gira para todos nós*

*O dono andava com outras doses
A voz era de um dono só
Deus deu ao dono os dentes, Deus deu ao dono as nozes
Às vezes Deus só deu seu dó*

*Porém a voz ficou cansada após
Cem anos fazendo a santa*

¹²⁷ Vide anexo J - Imagem Logo RCA Victor

*Sonhou se desatar de tantos nós
Nas cordas de outra garganta
A louca escorregava nos lençóis
Chegou a sonhar amantes
E, rouca, regalar os seus bemóis
Em troca de alguns brilhantes*

*Enfim, a voz firmou contrato
E foi morar com novo algoz
Queria se prensar, queria ser um prato
Girar e se esquecer, veloz*

*Foi revelada na assembleia – ateia
Aquela situação atroz
A voz foi infiel trocando de traqueia
E o dono foi perdendo a voz*

*E o dono foi perdendo a linha – que tinha
E foi perdendo a luz e além
E disse: Minha voz, se vós não sereis minha
Vós não sereis de mais ninguém*

(O que é bom para o dono é bom para a voz)

Os primeiros versos lembram que a relação entre artista e gravadora começou harmoniosa. Existia um gostar que era, praticamente, como um gostar de casal que, apesar de algumas brigas, também tinha seu tempo "*de entrega e de abandono*". Como os casais, o artista e sua gravadora também fizeram bodas um dia, pois, há mais de dez anos, estavam trabalhando juntos, mas não bodas de estanho, como manda a tradição popular, mas de acetato, material utilizado na impressão de discos. Ao prensar a voz e não o disco, Chico mostra, claramente, que a voz está presa para sempre, não pertence mais ao dono da voz, vai ser um prato que vai girar para todos a escutarem. O compositor perdeu o controle sobre a sua própria voz.

Chico estava, nessa época, tão preocupado com a questão do domínio e posse de sua voz que chegou a pensar que a Polygram de alguma forma poderia prejudicá-lo.

O clima no final do contrato era tão ruim que Chico, durante a gravação de seu último disco na Polygram, *Vida*, em 1980, se inquietou com a possibilidade de que a gravadora viesse a guardar, de olho em futuros lançamentos, a sua voz-guia - espécie de rascunho com a voz do cantor, para orientar o trabalho da orquestração. Na tentativa de inviabilizar qualquer eventual projeto nesse sentido, Chico tratou de recheiar a fita com palavrões. (WERNECK 2006 p. 81)

Também, como em qualquer casamento longo, a questão da fidelidade é

discutida pela canção, pois "*O dono andava com outras doses*" enquanto que "*A voz era de um dono só*", lembrando que uma gravadora tem muitos músicos sob o seu selo, mas o músico tem uma relação de exclusividade com a gravadora. É uma relação desigual em que a fidelidade serve apenas de pano de fundo para iniciar uma discussão. Aparentemente, o que o compositor deseja abordar é a relação de poder que se concentra nas mãos da gravadora, mesmo porque Chico não diz que o dono andava com outras vozes, mas com outras "*doses*". Em um primeiro momento, pode parecer estranho, mas como nada em suas letras é gratuito, percebemos que a intenção ao utilizar um termo homófono, recurso que já vimos em outras canções, é dar-lhe também o significado que as medidas não são as mesmas para os dois lados, sendo que a gravadora sempre terá mais poder do que o artista.

Nesse momento, o compositor também se vale de um ditado bastante popular: "Deus dá nozes a quem não tem dentes", que se refere a pessoas que, apesar de terem condições, não aproveitam as possibilidades que a vida lhes oferece, para mostrar justamente o oposto, já que a sua gravadora tem *os dentes e as nozes*, evidenciando uma relação máxima de poder. Em contraponto "*às vozes Deus só deu seu dó*", explorando o duplo sentido presente na palavra "dó", que tanto pode ser a nota musical como o sentimento de pena, revelando a fragilidade da voz, sua posição de inferioridade frente à gravadora.

Para justificar a mudança de gravadora, Chico se compara, ou melhor, compara a sua voz à mulher traída que se cansa de se fazer de "santa" e começa a pensar em novos amantes. Como em toda canção buarqueana nada é dito diretamente, sempre a delicadeza da analogia prevalece, é um dizer escondido, extraindo poesia da realidade. Dessa forma, a voz, ou a mulher traída, quer se "*desatar de tantos nós*", mas sabe que sairá de uma gravadora para cair nas "*cordas*" da outra, vai escorregar por outros "*lençóis*", e vai "*regalar seus bemóis*" em troca de alguns "*brilhantes*".

As estrofes finais da canção falam das consequências da mudança para a nova gravadora, caracterizada pelo artista como um "*novo algoz*", e a dificuldade de ter direito sobre a sua própria voz que tinha um dono que não era mais o cantor. A disputa pelo passe de Chico poderia impedir que a mudança de gravadora se concretizasse.

Tanto frente à ditadura, como frente à indústria cultural, existia por parte do compositor um ceticismo, uma descrença na possibilidade de se lutar contra algo tão forte, por isso, mesmo ironicamente, sempre havia alguma espécie de rendição ao

sistema em suas letras. Nesse sentido, a frase final arremata a discussão que se travou a respeito de quem tem direito sobre a voz: "(O que é bom para o dono é bom para a voz)", propositalmente, entre parêntesis, como uma voz de fundo que permeia tudo o que foi dito.

Chico, desde a criação de Ben Silver, o personagem da peça *Roda Viva*, sempre se preocupou em discutir o papel do artista frente ao mercado, à mesma maneira que cronistas como Machado de Assis ou Rubem Braga discutiam seu ofício e o veículo que abrigava suas crônicas, o jornal. Todos os temas que provocam o artista são matéria-prima de suas crônicas/canções e, de alguma forma, o compositor sempre incluiu os artistas em geral no seu rol de desvalidos. O artista e tantos outros personagens buarqueanos como o trabalhador, o migrante ou o menor abandonado também são as partes mais frágeis da relação de poder que se estabelece com o capital. Mais do que fazer cantar, Chico sempre quis discutir com a sociedade os mais variados assuntos e, apesar da canção não lhe dar a propriedade da voz, se há alguém que tem e sempre teve voz para essa discussão foi Chico Buarque.

Já na canção *Brejo da Cruz*, de 1984, há duas grandes possibilidades de interpretação. A primeira, fazendo a ligação com os meninos abandonados das grandes cidades, ligação à qual o próprio compositor faz referência no especial *Chico ou O Tempo da Delicadeza Perdida*¹²⁸, em que a expressão "*alimentar de luz*" ganha os contornos do consumo de droga que faz esquecer a fome. Mas também comporta uma relação com a migração, praticamente diária, de milhares de nordestinos que saem de suas terras por falta de condição de sobrevivência e chegam nas regiões Sul e Sudeste, de preferência, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Novamente, como já expomos neste trabalho, é preciso não esquecer o quão forte era o fluxo migratório nos anos 70 e 80.

Brejo do Cruz é um município, localizado na parte oeste do estado da Paraíba. De acordo com o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), no ano de 2007, sua população era estimada em 12.424 habitantes, com uma área territorial de 399 km², quase uma vila em tamanho e população, que, em 1984, deveria ser ainda menor e mais atrasada. Brejo do Cruz situa-se na faixa do domínio quente e seco do semiárido, o que, aliado à pobreza de seus habitantes, estimula a migração. Seria apenas mais um pequeno município pobre do nordeste brasileiro, se ali não tivesse nascido um

¹²⁸ *Chico ou O Tempo da Delicadeza Perdida*. Exibido pela Rede Manchete. 1990. DVD BMG 2003

talentoso compositor chamado José Ramalho.

Brejo da Cruz de Chico Buarque, feita ou não em homenagem ao amigo e também cantor Zé Ramalho, natural desta cidade, dá à música a realidade necessária para observarmos, mais uma vez, Chico Buarque fazendo poesia do cotidiano. A canção fala de como, nas cidades grandes como Rio de Janeiro e São Paulo, em pouco tempo, os nordestinos estão integrados, assumindo ocupações as mais diversas, empregos simples que não exigem mão-de-obra qualificada. No começo, ainda sentem saudade, porém, dia após dia, acabam se esquecendo de suas origens, esquecendo de voltar, o que quase sempre era o projeto inicial. É o cotidiano de um país de dimensões continentais, possuidor de uma imensa desigualdade econômica, social e cultural entre suas regiões.

*A novidade
Que tem no Brejo da Cruz
É a criançada
Se alimentar de luz*

*Alucinados
Meninos ficando azuis
E desencarnando
Lá no Brejo da Cruz*

*Eletrizados
Cruzam os céus do Brasil
Na rodoviária
Assumem formas mil*

*Uns vendem fumo
Tem uns que viram Jesus
Muito sanfoneiro
Cego tocando blues*

*Uns têm saudade
E dançam maracatus
Uns atiram pedra
Outros passeiam nus*

*Mas há milhões desses seres
Que se disfarçam tão bem
Que ninguém pergunta
De onde essa gente vem*

*São jardineiros
Guardas noturnos, casais
São passageiros*

Bombeiros e babás

*Já nem se lembram
Que existe um Brejo da Cruz
Que eram crianças
E que comiam luz*

*São faxineiros
Balançam nas construções
São bilheteiras
Baleiros e garçons*

*Já nem se lembram
Que existe um Brejo da Cruz
Que eram crianças
E que comiam luz*

O compositor utiliza a bonita figura das crianças que, como os seus iguais nascidos nos grandes centros urbanos, se alimentam de luz, para não dizer simplesmente que as crianças de Brejo da Cruz não têm o que comer. A luz do Sol, a luz das estrelas, a luz que é de graça e que existe em qualquer lugar. A luz que não enche barriga, mas que dá esperança, que se renova a cada dia e que faz com que os nordestinos se eletrizem, pois "*eletrizados cruzam os céus do Brasil*", e se movimentem para não morrer, ou seja, deixem sua terra, um brejo sem esperança, que já traz consigo a cruz, símbolo da morte, mas marca de nascimento para o migrante.

Quando chegam nas rodoviárias das cidades grandes, ali mesmo, muitos arrumam um jeito de ganhar dinheiro para sobreviver, vendendo o fumo que trouxeram do nordeste ou tocando seu instrumento típico, que é a sanfona. Também há outros migrantes encontrados até hoje nas rodoviárias do Brasil: aqueles não se adaptam e que "perdem o juízo", como é dito na fala popular. Migrantes ou crianças sob efeito de drogas, alguns imaginam que "*viram Jesus, outros passeiam nus*".

Entretanto, a maioria dos migrantes não fica na rodoviária, e vai formar a grande massa de trabalhadores mal remunerados que vão ocupar cargos modestos no trabalho doméstico, na construção civil ou em bares. Estão tão incorporados ao dia a dia do grande centro urbano, que tornam-se praticamente invisíveis, ou, como diz o compositor: "*se disfarçam tão bem*" que ninguém se importa de onde eles vêm, e, da mesma forma, com o passar dos anos, também se esquecem de que um dia vieram do Brejo da Cruz, esquecem sua origem.

Chico era um observador atento e sensível à realidade que o cercava, que

via as condições dos nordestinos pobres que chegavam diariamente às grandes cidades brasileiras, o que viria a ser confirmado em estudos como o de Goldani:

O Brasil praticamente dobrou sua população nas últimas três décadas, passando de 72,6 para 151 milhões de habitantes. No mesmo período, 1960-91, o país passou de predominantemente rural para urbano, ou de 45% para 78% de sua população residindo em áreas urbanas. (GOLDANI, 1994 p.09)

Interessante observar que as duas possibilidades de interpretação citadas no início dessa análise se entrelaçam na realidade, pois o menor abandonado de São Paulo ou Rio de Janeiro, em sua grande maioria, é o filho do migrante nordestino que abandonou sua cidade para não morrer de fome. Despreparados, vão compor a grande massa que vive de subempregos ou de desempregados que não conseguem viver decentemente no meio urbano com alto custo de vida. Mesmo nesse contexto desfavorecido, terão filhos que engrossarão as fileiras dos desvalidos, fazendo com que o *Brejo da Cruz* se reproduza pelo Brasil.

Quase vinte anos depois de *A Banda*, uma das canções de maior sucesso da obra de Chico Buarque, *Vai Passar* (1984) era uma promessa de bons tempos que o compositor anunciava. Em ambas as canções havia a ideia de cortejo, de algo que passa alterando uma situação. No caso de *A Banda*, não importava quem fazia parte do desfile, mas as pessoas que o assistiam. Já em *Vai Passar*, a situação é justamente a oposta. Não importa quem está assistindo, mas quem desfila. As duas canções traçando um paralelo entre o tempo da ditadura e o da democracia, que se anunciava.

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

Num tempo

*Página infeliz da nossa
história
Passagem desbotada na
memória
Das nossas novas
gerações
Dormia
A nossa pátria mãe tão
distraída
Sem perceber que era
subtraída
Em tenebrosas
transações*

*Seus filhos
Erravam cegos pelo
continente
Levavam pedras feito
penitentes
Erguendo estranhas
catedrais
E um dia, afinal
Tinham direito a uma
alegria fugaz
Uma ofegante epidemia
Que se chamava carnaval
O carnaval, o carnaval
(Vai passar)*

*Palmas pra ala dos
barões famintos
O bloco dos napoleões
retintos
E os pigmeus do bulevar
Meu Deus, vem olhar
Vem ver de perto uma
cidade a cantar
A evolução da liberdade
Até o dia clarear*

*Ai, que vida boa, olerê
Ai, que vida boa, olará
O estandarte do sanatório
geral vai passar
Ai, que vida boa, olerê
Ai, que vida boa, olará
O estandarte do sanatório
geral
Vai passar*

Na década de 80, a ditadura dava sinais de exaustão e Chico dizia ao seu

público que "*o estandarte do sanatório geral vai passar*", ou que a loucura, que tomou conta da vida civil do país desde 1964, tinha seus dias contados.

Como ainda era necessário enganar a censura e, mesmo que não fosse, como já vimos nas canções anteriores, Chico nunca dizia algo diretamente, o seu dizer era sempre escondido, *Vai Passar*, tanto poderia estar se referindo à década de 80 ou à época da escravidão ou a qualquer outro momento que poderia ser descrito como "*página infeliz da nossa história*", seja no golpe de 64, na ditadura Vargas ou em qualquer passagem que a pátria viu sua ordem ser subvertida e, claro, foi pega de surpresa: "*a nossa pátria mãe tão distraída, sem perceber que era subtraída em tenebrosas transações*".

A expressão "*Seus filhos erravam cegos pelo continente*", tanto poderia ser uma alusão aos exilados, como à população brasileira que estava cega, não se apercebendo do que acontecia à sua volta. Todas as afirmações na canção abusam da dubiedade, característica que, como já vimos, é marcante na obra buarqueana, mas encontra sua máxima em *Vai Passar*.

O carnaval, que a um primeiro olhar mais ingênuo e talvez o único que a grande massa, que cantarolou essa canção tantas e tantas vezes, tivesse compreendido, foi o pano de fundo que Chico escolheu para mostrar que os militares estavam perdendo poder, já que no carnaval, tudo que pode parecer impossível no dia a dia, magicamente é visto na avenida. Assim, "*a ala dos barões famintos*", "*os napoleões retintos*" e "*os pigmeus do boulevard*" se concretizam na avenida, pois pobres famintos se transformam em barões, napoleões podem ser negros, mulatos, ruivos, e os pequenos do povo podem passear no boulevard, símbolo da aristocracia e da cultura europeia. Um desfile dos improváveis ou o anúncio de um novo tempo que se esperançava com o fim da ditadura.

Chico chamava o povo para ver e ouvir: "*Vem ver de perto uma cidade a cantar/A evolução da liberdade/Até o dia clarear*". Havia a certeza de que a liberdade chegaria e os tempos escuros da ditadura teriam fim. E, justamente por congregar imagens tão contraditórias, poderia ser a loucura do sanatório posta na avenida, a qual, mesmo que não viesse a se realizar, deveria ser aproveitada enquanto alegria fugaz do carnaval. Não resta dúvida de que era uma canção otimista, inclusive reforçada por sua melodia. O próprio Chico falou da esperança presente na canção: "*Vendo o clip de 'Vai Passar', realmente parece a banda passando. Tem um parentesco. Algo a ver com este sentimento de esperança... Fala de um tempo novo, da esperança de que esta página*

*infeliz da nossa história fosse virada".*¹²⁹

Uma outra análise que não pode ser deixada de lado é associar *Vai Passar* com o movimento das *Diretas Já*, movimento que nasceu em 1983 e tomou corpo em 1984, mesmo ano de criação da canção. O movimento das *Diretas Já* provocou dezenas de comícios e passeatas por todo país, dos quais, alguns com a participação do próprio Chico, e culminou com a votação da emenda Dante de Oliveira para as eleições diretas derrotada na Câmara dos Deputados, graças a uma manobra dos políticos aliados do governo, que não compareceram à votação. Claro que existia entre a população a esperança de que a emenda "passasse" pela Câmara e *Vai Passar* se tornou um verdadeiro hino do movimento popular.

Na perspectiva de retroalimentação que acreditamos ser possível entre a obra de arte que é extraída da realidade e que altera, de alguma forma, essa mesma realidade, deve ser lembrado não apenas o episódio das *Diretas Já*, mas anos depois, em 2012, o julgamento do episódio conhecido como "mensalão", no qual o procurador geral da República, Roberto Gurgel, ao concluir a sustentação de acusação, no segundo dia de julgamento, citou um trecho de *Vai Passar*: "*Dormia, a nossa pátria mãe tão distraída, sem perceber que era subtraída, em tenebrosas transações*". A crônica musical que diz aquilo em que o público acredita ganha outras proporções, tornando-se praticamente de domínio público, sendo citada anonimamente e publicamente como um ditado de sabedoria popular que norteia comportamentos.

E se *Vai Passar*, de 1984, já anunciava a abertura política, um ano depois, em 1985, quando a censura e a ditadura já davam maiores sinais de esgotamento, Chico se sentia mais livre para compor. O cenário político no Brasil era muito diferente daquele de 1979, quando foi composto o *Hino da Repressão* em sua primeira versão, também conhecido como *Hino de Duran*. O *Hino da Repressão*(*Segundo turno*), uma releitura da canção de 79, trazia um novo personagem para análise. Em tempos que anunciavam a tão esperada democracia, o perseguido político não era mais o principal personagem da canção, e sim o policial ou militar torturador que, naquele momento, não possuía mais poder ilimitado e nem estava acima das leis.

*Se atiras mendigos
No imundo xadrez*

¹²⁹ BUARQUE, Chico. *O Globo* em 04/02/1985. Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_ipanema.htm Acesso em 09/10/2011

*Com teus inimigos
E amigos, talvez
A lei tem motivos
Pra te confinar
Nas grades do teu próprio lar*

*Se no teu distrito
Tem farta sessão
De afogamento, chicote
Garrote e punção
A lei tem caprichos
O que hoje é banal
Um dia vai dar no jornal*

*Se manchas as praças
Com teus esquadrões
Sangrando ativistas
Cambistas, turistas, peões
A lei abre os olhos
A lei tem pudor
E espeta o seu próprio inspetor
E se definitivamente a sociedade só te tem desprezo e horror
E mesmo nas galeras és nocivo, és um estorvo, és um tumor
Que Deus te proteja
És preso comum
Na cela faltava esse um*

O *Segundo Turno*, como Chico nomeou a canção, era uma possibilidade de se revidar, de fazer com que o algoz do sistema ditatorial sentisse na pele o mesmo que impôs durante tanto tempo à população. Finalmente, era possível ameaçá-lo até com a cadeia "*Nas grades do teu próprio lar*". Era clara a perda do poder pelos militares e o fim da censura. Se não fosse assim, a letra da canção jamais teria sido permitida.

Segundo Turno também fazia uma alusão explícita às eleições. Mesmo com a emenda Dante de Oliveira tendo sido derrotada no ano anterior, 1985 marcou a volta de um civil à presidência da República e o fim, pelo menos simbólico, da ditadura. Tancredo Neves havia sido eleito presidente ainda de forma indireta, pelo colégio eleitoral, derrotando a chapa de Paulo Maluf, que tinha o apoio dos militares. Depois de 21 anos de comando militar, era o início de uma nova era no Brasil e o *Hino da Repressão*(*Segundo Turno*) falava justamente desse momento.

O compositor sentia-se mais livre, inclusive, para enumerar os vários tipos conhecidos de tortura: "*afogamento, chicote, garrote e punção*", ligando-os ao "*distrito*" policial ou militar. A ameaça contida na canção consistia justamente em acreditar na lei, em que novamente o estado de direito protegeria o cidadão comum. E

"Se no teu distrito" tivesse qualquer sessão de tortura, *"o que hoje é banal/Um dia vai dar no jornal"*, ou seja, um dia seria notícia, porque não mais seria comum como nos tempos da ditadura e, implicitamente, aquele que a praticou teria que pagar por seu ato.

A canção se encoraja para chamar o torturador de *"nocivo"*, *"estorvo"*, o *"tumor"* da sociedade, todos adjetivos fortes, e, ironicamente, pede a Deus que proteja o torturador, pois ele é um preso comum e não um "comunista" lutando contra a ditadura. Nesse novo estado de direito que se aproxima, *"a lei abre os olhos/a lei tem pudor"*, o torturador será preso e será considerado apenas um preso comum. Apesar do país atravessar uma época de abertura política, ainda assim é uma letra corajosa para o período, pois muitos militares gostariam que a ditadura perdurasse.

Compor uma canção que fazia referência explícita, inclusive no título, à outra canção sua do auge da ditadura e fazer com que os papéis se invertessem foi a maneira que Chico encontrou de mostrar que a ditadura havia acabado e o caçador, naquele momento, haveria de se tornar a caça. Por outro lado, também é preciso reconhecer no cancionário buarqueano como os temas, mais do que se repetirem, têm uma continuação como é o caso desta canção. O tema acompanha o contexto e muda junto com ele; dessa forma, seus temas são sempre atuais.

4.4 Década de 90 - O artista e o tempo

Com o fim da ditadura e da necessidade de lutar pelas liberdades democráticas, a combatividade política deixou de ocupar espaço na obra de Chico Buarque, o que não significava que o cotidiano tivesse abandonado suas canções. O cronista podia focar ainda mais seu olhar para os acontecimentos do dia a dia em canções como: *Paratodos/Tempo e artista/Carioca/Iracema voou*, que foram escolhidas para nossa análise, um número menor do que de outras décadas, já que a produção do compositor também diminuiu consideravelmente nesse período.

A canção título e primeira faixa do CD, de 1993, *Paratodos*, já anunciava o que o novo disco seria: basicamente uma autobiografia musical. Apesar da capa do CD trazer fotos de pessoas de todas as idades e raças, a foto do compositor ao centro predomina e é esse movimento que orienta o CD, ou seja, um Chico Buarque se mostrando para todo mundo. Com a canção título escrita em primeira pessoa, o compositor podia, enfim, em tempos de calmaria política, falar de si próprio, sem contudo, deixar de compor um retrato do brasileiro e, principalmente, do artista brasileiro, do micro para o macro, de si *paratodos*.

*O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Meu maestro soberano
Foi Antonio Brasileiro*

*Foi Antonio Brasileiro
Quem soprou esta toada
Que cobri de redondilhas
Pra seguir minha jornada
E com a vista enevoadas
Ver o inferno e maravilhas*

*Nessas tortuosas trilhas
A viola me redime
Creia, ilustre cavalheiro
Contra fel, moléstia, crime
Use Dorival Caymmi
Vá de Jackson do Pandeiro*

*Vi cidades, vi dinheiro
Bandoleiros, vi hospícios
Moças feito passarinho
Avoando de edifícios
Fume Ari, cheire Vinícius
Beba Nelson Cavaquinho*

*Para um coração mesquinho
Contra a solidão agreste
Luiz Gonzaga é tiro certo
Pixinguinha é incontestes
Tome Noel, Cartola, Orestes
Caetano e João Gilberto*

*Viva Erasmo, Ben, Roberto
Gil e Hermeto, palmas para
Todos os instrumentistas*

*Salve Edu, Bituca, Nara
Gal, Bethania, Rita, Clara
Evoé, jovens à vista*

*O meu pai era paulista
Meu avô, pernambucano
O meu bisavô, mineiro
Meu tataravô, baiano
Vou na estrada há muitos anos
Sou um artista brasileiro*

Ao fazer a referência à origem de seus ancestrais, de seu pai ao seu tataravô, o artista, ao mesmo tempo em que mostra sua procedência diversificada como é também a de tantos brasileiros, mais uma vez cria, com o ouvinte/leitor, uma empatia, pois, ao enumerar os vários estados brasileiros, enumera também os diversos tipos de brasileiros que existem e que estão no inconsciente coletivo da população. O carioca malandro, o paulista trabalhador, o pernambucano carinhoso, o mineiro desconfiado, o baiano artista... permitem assim que o ouvinte se identifique, mesmo que seu estado de nascença seja outro, principalmente porque, além de seus ancestrais, como maestro soberano aparece aquele a quem Chico considera como mestre, Antonio Carlos Brasileiro Jobim, que por carregar o "brasileiro" no nome já representa todos os estados da nação.

Conforme o próprio Chico, foi mesmo Jobim quem inspirou a canção, pois falava sempre de sua árvore genealógica:

E era uma brincadeira com ele o tempo todo, ele tinha um pouco essa mania: 'O meu pai era gaúcho, o meu avô era de Leme, em São Paulo, o meu bisavô era cearense, e eu sou até primo de Vinícius.' Aí eu comecei essa letra lembrando: "O meu pai era paulista, meu avô pernambucano[...]"¹³⁰

Com a inspiração claramente expressa na segunda estrofe, "*Foi Antonio Brasileiro/Quem soprou esta toada/Que cobri de redondilhas*", Chico apropriou-se da ideia de Jobim para fazer uma homenagem ao maestro e a outros grandes nomes da música popular. Entretanto, desde o início, o compositor avisou que não seria um retrato fiel, pois foi com a vista não muito nítida, "*enevoada*", que se dispôs a enxergar as qualidades e os defeitos do povo brasileiro.

¹³⁰ BUARQUE, Chico. Entrevista a Luiz Roberto Oliveira para o site de Tom Jobim. Disponível no endereço <http://www.jobim.com.br/chico/chico4.html> Acesso em 07/11/2013

Depois das duas primeiras estrofes, a cada estrofe, Chico cita alguma mazela, mas também indica o remédio, receitando algum tipo de compositor, como se, conforme o ditado popular, "quem canta os males espanta" e a música fosse capaz de curar qualquer doença. Desta forma, "*contra fel, moléstia, crime/Use Dorival Caymmi/Vá de Jackson do Pandeiro*". Contra a loucura, o compositor recomenda que se usem outros compositores, Ari, Vinicius de Moraes e Nelson Cavaquinho, como se fossem drogas: "*Fume Ari, cheire Vinicius e beba Nelson Cavaquinho*".

Até para doenças da alma como a solidão, a canção elege um artista perfeito: "*Pixinguinha é incontest*". A partir de si próprio, também músico, Chico homenageia compositores, cantores, instrumentistas das mais variadas épocas, da velha guarda, de sua geração e até os mais novos quando utiliza um termo tão pouco usado em nossa língua, o brado de alegria "*evoé*", para saudar os "*jovens à vista*".

Para terminar a canção, Chico repete a primeira estrofe, mas, ao final, tira Jobim e coloca a si próprio, lembrando que está na estrada há muitos anos, numa referência muito comum entre artistas que é de sempre associar a carreira artística a uma estrada, já que, para se viver de arte, quase sempre é preciso ganhar a estrada, chegar onde o público estiver.

A estrada faz a ligação com a pista escondida na construção textual que está na utilização do termo *Paratodos*, que tem o significado de "omnibus" em latim, e que vai dar origem à palavra que nomeia o transporte público para todos. Ao longo da canção, a letra cita estradas - "*nessas tortuosas trilhas*" - e coisas que foram vistas - "*vi cidades vi dinheiro*" - como se fosse uma grande viagem de ônibus que o autor percorreu pelos gêneros musicais e pela brasilidade de seus maiores expoentes. Esse jogo de palavras que sempre oculta algo já apareceu, anteriormente, em outras canções buarqueanas, mas é preciso lembrar que passa, na maioria das vezes, despercebido do grande público.

Os elementos que fazem parte da canção *Paratodos*: afirmação da brasilidade marcada pela diversidade dos estados; a música, como elemento que costura essa brasilidade em todos os seus ritmos com seus principais representantes e que, além de agregadora é também, na visão do compositor, a saída para as principais dores humanas; e, por fim, a figura do próprio Chico, enquanto compositor que se insere de maneira homogênea, quase delicadamente, nesse mundo artístico, principalmente musical, demonstram como sua arte permeia a realidade.

Tema recorrente, mais uma vez abordando o ofício de artista, também na canção *Tempo e Artista*, Chico quer discutir a profissão, mas, desta vez frente à questão da idade, sem esquecer que, em 1993, ano da criação da mesma, o compositor estava às vésperas de completar 50 anos.

*Imagino o artista num anfiteatro
Onde o tempo é a grande estrela
Vejo o tempo obrar a sua arte
Tendo o mesmo artista como tela*

*Modelando o artista ao seu feitio
O tempo, com seu lápis impreciso
Põe-lhe rugas ao redor da boca
Como contrapesos de um sorriso*

*Já vestindo a pele do artista
O tempo arrebatá-lhe a garganta
O velho cantor subindo ao palco
Apenas abre a voz, e o tempo canta*

*Dança o tempo sem cessar, montando
O dorso do exausto bailarino
Trêmulo, o ator recita um drama
Que ainda está por ser escrito*

*No anfiteatro, sob o céu de estrelas
Um concerto eu imagino
Onde, num relance, o tempo alcance a glória
E o artista, o infinito*

A letra começa colocando o artista em segundo plano, "*onde o tempo é a grande estrela*", ou seja, começa mostrando que é preciso se sujeitar ao tempo. Também lembra como o tempo molda não apenas a obra, mas o próprio artista e que esse moldar nem sempre é uma coisa boa, pois é "*seu lápis impreciso*" e lápis imprecisos não produzem obras-primas, muito pelo contrário, podem produzir desenhos ou telas esteticamente disformes. Esse mesmo lápis impreciso é o que desenha as rugas, marca maior da velhice do corpo, e se são "*contrapesos de um sorriso*" funcionam como o contrário da felicidade.

A nostalgia sempre marcou as canções buarqueanas, mas era a nostalgia de uma felicidade, de um tempo feliz que não voltaria mais, uma nostalgia voltada para um estado de alma do compositor. Entretanto, nessa canção, o tipo de nostalgia a que se refere o autor é comum a quase todo ser humano frente à velhice, principalmente, o

artista que usa muito do seu físico para expor sua arte, é a nostalgia de algo concreto: um corpo jovem com todas as suas potencialidades.

Chico não precisa dizer que a voz do cantor está decadente. Prefere dizer poeticamente, como é do seu feitio, que "*o tempo arrebatou-lhe a garganta*" e completar que, ao abrir a sua boca, "*o tempo canta*", o que nos induz a pensar que a voz está velha. Da mesma forma, o lirismo ajuda a compor a imagem do declínio do "*exausto bailarino*", pois o tempo não apenas canta, mas também dança "*montando o dorso*" do artista. O mesmo tempo inflexível que faz o ator encenar, tremulamente "*um drama que ainda está por ser escrito*", o que torna o quadro ainda mais sombrio, pois anuncia um futuro de mais dificuldades. Para terminar, a canção mostra que o tempo assumiu o comando do espetáculo, alcançou "*a glória*" e só restou ao cansado artista "*o infinito*", expressão poética, eufemismo para morte.

Tempo e Artista é uma crônica que mostra o quanto a nossa sociedade não preza o artista envelhecido, uma sociedade que cultua a juventude em todas as suas áreas e que luta em vão contra o inexorável tempo. Mas, principalmente, é um exemplo claro do alcance do lirismo na obra buarqueana e de como o poeta pode falar de algo tão comum como a velhice sem esquecer de nenhuma faceta, nem desmerecendo, nem valorizando, com precisão e, ao mesmo tempo, transformando a crueza do retrato em poesia.

Já dissemos que Chico Buarque constrói suas canções de forma totalmente imagética. É praticamente possível "ver" a história que se desenrola, como no caso de *Construção* ou em cenas estanques como no caso de *Tempo e Artista* que, apesar de estanques, compõem um conjunto, um quadro fotográfico que, por sua vez, também conta uma história. A escolha de palavras e expressões é de uma precisão inigualável para passar corretamente a imagem desejada pelo compositor. Entretanto, são palavras e expressões tão comuns, tão ligadas ao nosso cotidiano que passam a impressão que foram escolhidas a esmo. A sofisticação não está nas palavras, e, sim, na maneira como elas são relacionadas, na construção textual.

No final da década, um novo CD, *As Cidades*, de 1998, o 25º álbum solo de sua carreira, traz a canção *Carioca*. Praticamente todos os grandes cronistas brasileiros fizeram crônicas sobre suas cidades. Chico já tinha dito, ao receber o título de cidadão paulistano, que muitos de seus personagens eram personagens paulistas, cidade onde cresceu. Anos depois, com *Carioca*, seu apelido quando morava em São

Paulo, homenageou o Rio de Janeiro, sua cidade de nascença e onde morou nos últimos 40 anos.

*Gostosa
Quentinha
Tapioca
O pregão abre o dia
Hoje tem baile funk
Tem samba no Flamengo
O reverendo
No palanque lendo
O Apocalipse
O homem da Gávea criou asas
Vadia
Gaivota
Sobrevoa a tardinha
E a neblina da ganja
O povaréu sonâmbulo
Ambulando
Que nem muamba
Nas ondas do mar
Cidade maravilhosa
És minha
O poente na espinha
Das tuas montanhas
Quase arromba a retina
De quem vê
De noite
Meninas
Peitinhos de pitomba
Vendendo por Copacabana
As suas bugigangas
Suas bugigangas*

Carioca é o retrato do Rio de Janeiro de uma forma muito buarqueana, ou seja, é o retrato pelos detalhes e pelas sensações que chegam ao autor das mais diversas formas. Ao iniciar a canção com dois adjetivos "*gostosa*" e "*quentinha*", Chico está falando da cidade, mas também da tapioca que era anunciada pelo carro de som, da mesma forma que as kombis anunciavam os bailes funks e o reverendo fazia suas pregações. Tudo isso chegava aos ouvidos de Chico, diariamente, quando se mudou para o Jardim Botânico depois da separação da atriz Marieta Severo e de anos morando na Gávea, de cuja Pedra o compositor saltou de asa delta, e é justamente dessa experiência que ele se utiliza para compor a sua "fotografia" do Rio de Janeiro.

Da beleza da cidade que é vista de cima durante o salto de asa delta, o

olhar do compositor pousa na imagem dos meninos de rua, usuários de maconha "*E a neblina da ganja/o povaréu sonâmbulo*". É quase possível para o ouvinte/leitor ver a fumaça que sai do cigarro de maconha e a droga que, consumida, faz com que os meninos fiquem tontos, "*ambulando/ que nem muamba/ nas ondas do mar*". A composição não é uma homenagem que esconde as mazelas da grande cidade, onde tudo era azul como era cantado o Rio de Janeiro na época da Bossa Nova. A cidade é esse misto do feio e do bonito que os versos vão alternando. Mas Chico não diz isso simplesmente. A imagem é sempre mais forte. Assim, da mesma forma que a cidade é tão maravilhosa que "*quase arromba a retina*", o olhar também vai cair na prostituição das ruas de Copacabana, pela referência aos "*peitinhos de pitomba*", o que remete à pequena fruta e faz com que o leitor/ouvinte conclua que as prostitutas são ainda muito jovens. A frescura da fruta é a mesma frescura das adolescentes.

Desde *A Banda*, quando Chico disse que preferia as coisas mais reais, essa tem sido uma marca de sua criação. O compositor não trai o seu compromisso com a realidade nem mesmo para fazer uma homenagem à cidade maravilhosa.

Do mesmo CD *As Cidades*, a canção *Iracema Voou* fecha o ciclo que começou com *Pedro Pedreiro* na trajetória do migrante brasileiro através dos anos. Com nome de mulher, à primeira vista, *Iracema Voou* poderia ser mais uma canção de amor não correspondido, em que a mulher vai embora. Não é. Em 1998, um inesperado fluxo de migração levava brasileiros a tentar uma nova vida na América, inclusive, o maestro e amigo de Chico, Tom Jobim. A cidade mineira de Governador Valadares, há 3 décadas a maior fornecedora de imigrantes para os Estados Unidos, comumente estava nos jornais relacionada a essa migração, o que, na maioria das vezes, não promovia a concretização de se viver em algum tipo de eldorado. De acordo com a pesquisadora Sueli Siqueira, as condições em que esses migrantes viviam (e ainda vivem) não eram nada favoráveis:

Com uma jornada pesada, chegam a trabalhar de 12 a 16 horas diárias como faxineiros, pedreiros, jardineiros e babás, atividades menos valorizadas socialmente e, que por isso, não competem com a mão de obra local. Afinal, lá eles são estrangeiros, praticamente invisíveis. (SIQUEIRA, 2009 p.52)

Sensível ao contexto, Chico cria a cearense *Iracema* que vai para os Estados Unidos, como tantos outros "Fazer a América", expressão conhecida e bastante

utilizada por imigrantes. A personagem da canção poderia ter qualquer nome, mas *Iracema*, também anagrama de América, nome indígena imortalizado na obra de José de Alencar, é a marca da brasilidade que, entretanto, vai embora tentar a vida em outro país porque não consegue oportunidade de crescer no Brasil. É como se a índia Iracema tivesse desistido de ser brasileira.

*Iracema voou
Para a América
Leva roupa de lã
E anda lépida
Vê um filme de quando em vez
Não domina o idioma inglês
Lava chão numa casa de chá*

*Tem saído ao luar
Com um mímico
Ambiciona estudar
Canto lírico
Não dá mole pra polícia
Se puder, vai ficando por lá
Tem saudade do Ceará
Mas não muita
Uns dias, afoita
Me liga a cobrar:
-- É Iracema da América*

Iracema se preocupa com a roupa de lã, mas nem liga se não fala inglês e não pode sequer entender um filme. Como muitos outros brasileiros na mesma situação, vai para os Estados Unidos viver de subempregos, pois "*lava chão numa casa de chá*".

Se sequer domina a língua inglesa, fazer amizades ou namorar seria extremamente difícil, mas Chico resolve bem o problema, e, na ficção, *Iracema* tem "*saído ao luar com um mímico*", o que, se por um lado é um alento, por outro, gentilmente reforça a posição fragilizada da migrante brasileira e, também, nordestina. Nos Estados Unidos, os imigrantes brasileiros não têm um projeto viável de ascensão social; por isso Iracema "*ambiciona estudar canto lírico*". Não há tempo nem dinheiro para estudar, quanto mais algo tão inatingível quanto canto lírico. Novamente, o compositor mostra o quanto esse migrante é sonhador e distanciado de uma consciência de sua própria realidade, pois, o mais óbvio seria, se pudesse pagar para estudar, escolher um curso de inglês, ferramenta básica para sua sobrevivência e a sonhada estabilidade econômica e social.

Por fim, o foco recai sobre o maior problema desse migrante: sua clandestinidade. Ele entra nos Estados Unidos com visto de turista ou pelo México, sem qualquer visto, e se torna invisível para não ser localizado pelo serviço de Imigração Americano e ser extraditado. Por isso Iracema "*não dá mole pra polícia*". Apesar de suas condições de vida estarem muito longe do sonho de viver bem e próspera, e de ter saudades do Ceará, Iracema não volta e é quase possível ao leitor/ouvinte imaginar seu orgulho ao dizer ao telefone: "- *É Iracema da América*".

Apesar da letra curta, o retrato é completo. Nenhum verso está gratuitamente colocado na canção. Chico sempre diz o que quer de uma maneira que seu ouvinte/leitor entenda, mas sem a necessidade de ser explícito. É por isso que "*Iracema liga a cobrar*", o que imediatamente é associado ao fato dela não ter dinheiro para a ligação, sem que isso precise ser dito abertamente. Essa é mais uma marca do compositor, que consegue passar uma "história completa" em uma letra de canção, justamente porque existe uma carpintaria textual muito precisa, na qual não há desperdício de versos ou até mesmo de palavras.

Importante ressaltar também, como já foi dito, que seu cancionário acompanha a evolução dos fatos e se, na década de 60 ou 70, o foco recaía sobre o migrante nordestino que se mudava para São Paulo ou Rio de Janeiro, nos anos 90 será o migrante que se mudava para a América, mas que continuava invisível, deslocado do seu contexto original, como em *Brejo da Cruz*.

4.5 Os anos 2000 - O fortalecimento da literatura

Um espaço de tempo um pouco maior do que o de uma década traz os últimos CDs com músicas inéditas de Chico Buarque de Hollanda: *Carioca*, de 2006 e *Chico*, de 2011. Este último não teve nenhuma canção escolhida para o corpus deste trabalho, porque foi lançado após o início de nossas pesquisas, em 2010. Nesta análise, está excluído também o CD *Cambaio*, de 2001, com músicas feitas sob encomenda para a peça homônima de autoria de João e Adriana Falcão. A exclusão se dá justamente porque o texto dramático não é de Chico e porque os autores, ao encomendarem as

canções para Chico e Edu Lobo, já indicaram as histórias que deveriam seguir, o que foi chamado de "provocações das canções"¹³¹, tirando muito da liberdade criativa que os compositores poderiam ter tido.

Assim, do CD *Carioca*, o único que representa a década de 2000, escolhemos apenas uma canção, *Subúrbio*, justamente acompanhando o movimento de uma produção mais escassa a partir dos anos 90.

Subúrbio, termo bastante comum na cidade do Rio de Janeiro e pouco usado, por exemplo, em São Paulo, traz os muitos bairros, também conhecidos como subúrbios, que foram surgindo acompanhando a linha de trem da cidade carioca. Os bairros focalizados pela canção são predominantemente da Zona Norte ou Grande Tijuca, bairros de populações de baixo poder aquisitivo.

Cantar os subúrbios cariocas não foi uma inovação. Em 1956, Orlando Silva já fazia o mesmo com a canção de Luiz Peixoto, *Poema Suburbano*, a qual dizia "*Subúrbios, subúrbios... das ruas barrentas tão simples e humildes que até nem o nome se lê nos jornais...*". Da mesma forma, em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto recai seu olhar sobre os subúrbios cariocas:

Os subúrbios do Rio de Janeiro são a mais curiosa coisa em matéria de edificação de cidade. A topografia do local, caprichosamente montuosa, influiu decerto para tal aspecto, mais influíram, porém, os azares das construções.

Nada mais irregular, mais caprichoso, mais sem plano qualquer, pode ser imaginado. As casas surgiram como se fossem semeadas ao vento e, conforme as casas, as ruas se fizeram. Há algumas delas que começam largas como boulevards e acabam estreitas que nem vielas; dão voltas, circuitos inúteis e parecem fugir ao alinhamento reto com um ódio tenaz e sagrado. (BARRETO, 1992 p.89)

Embora não fosse um tema original, ao cantar o subúrbio, Chico quis reforçar a distância que havia entre a posição periférica desses bairros e os centros do poder, e mostrar que, apesar dessa distância, conseguiam manter sua identidade.

Sim, eu quis cantar a periferia. Tem relação com a posição marginal do Brasil no mundo e com a posição cada vez mais periférica do Rio em

¹³¹ Agência Estado - 19/04/2001. Disponível no endereço eletrônico <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,cambaio-faz-estreia-nacional-em-sp,20010419p6895> Acesso em 05/05/2012

relação às tomadas de decisão do poder, quase sempre concentradas em São Paulo. O subúrbio que eu canto é a periferia fora do mapa de uma cidade, ela própria meio marginal. Mesmo assim, o subúrbio ainda mantém um lado idílico, com suas tradições e formas de expressão próprias. Foi isso que me motivou. Não a saudade do velho Rio e do velho subúrbio, que todo mundo tem. O que me inspirou foi o subúrbio de hoje.¹³²

A canção começa justamente pela carência, pela falta, enumerando o que os subúrbios não têm: "brisa", "verde-azuis" (uma referência às cores do mar), "frescura", "atrevimento", tudo que a Zona Sul, de alto poder aquisitivo, esbanja. Para então completar com o que os subúrbios são: "labirinto", como já observava Lima Barreto no texto acima, "de casas sem cor". Apesar da falta de tinta ser uma condição ditada pela dificuldade financeira de seus habitantes, Chico disfarça, como a dizer que eles não pintam porque não são vaidosos como a Zona Sul.

*Lá não tem brisa
Não tem verde-azuis
Não tem frescura nem atrevimento
Lá não figura no mapa
No avesso da montanha, é labirinto
É contra-senha, é cara a tapa
Fala, Penha
Fala, Irajá
Fala, Olaria
Fala, Acari, Vigário Geral
Fala, Piedade
Casas sem cor
Ruas de pó, cidade
Que não se pinta
Que é sem vaidade*

*Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
Traz as cabrochas e a roda de samba
Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae
Teu hip-hop
Fala na língua do rap
Desbanca a outra
A tal que abusa
De ser tão maravilhosa*

*Lá não tem moças douradas
Expostas, andam nus
Pelas quebradas teus exus
Não tem turistas*

¹³² BUARQUE, Chico. Rev. Língua Portuguesa 06/2006. Disponível no endereço http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_lingua_062006.htm Acesso em 13/02/2012

*Não sai foto nas revistas
Lá tem Jesus
E está de costas
Fala, Maré
Fala, Madureira
Fala, Pavuna
Fala, Inhaúma
Cordovil, Pilares
Espalha a tua voz
Nos arredores
Carrega a tua cruz
E os teus tambores*

*Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
Traz as cabrochas e a roda de samba
Dança teu funk, o rock, forró, pagode
Teu hip-hop
Fala na língua do rap
Fala no pé
Dá uma idéia
Naquela que te sombreia*

*Lá não tem claro-escuro
A luz é dura
A chapa é quente
Que futuro tem
Aquela gente toda
Perdido em ti
Eu ando em roda
É pau, é pedra
É fim de linha
É lenha, é fogo, é foda*

*Fala, Penha
Fala, Irajá
Fala, Encantado, Bangu
Fala, Realengo...*

*Fala, Maré
Fala, Madureira
Fala, Meriti, Nova Iguaçu
Fala, Paciência...*

Ao utilizar a conhecida expressão "*Lá não figura no mapa*", além de querer reforçar que o subúrbio fica muito longe, também há a intenção de demonstrar que se trata de um local perdido, pois é claro que os subúrbios cariocas figuram no mapa. Podem sim, não figurar no mapa turístico, no mapa do que importa para a divulgação da cidade maravilhosa, mas são a moradia de uma parcela enorme da população de baixa renda.

Durante a canção, os muitos bairros são chamados por seu nome, da

mesma maneira que os puxadores de samba o fazem no desfile de carnaval: "*Fala Penha, Fala, Irajá, Fala...*" como se finalmente estivesse se dando voz a esses bairros.

A canção praticamente rivaliza a Rio de Janeiro dos subúrbios com a Rio de Janeiro da Zona Sul, que aparece nos cartões postais, desafiando os subúrbios a trazerem sua riqueza cultural construída de "*samba*", "*funk*", "*rock*", "*forró*", "*pagode*" para desbancar a outra que o compositor diz "*que abusa de ser tão maravilhosa*".

E, se na primeira estrofe essa outra cidade tão diferente está no avesso da montanha, em outra estrofe o compositor completa "*Lá tem Jesus/E está de costas*", numa referência ao Cristo Redentor, o que é mais grave do que estar no avesso da montanha. Ter o Cristo de costas é dizer que Jesus não olha para essa parte carente da cidade, que foi abandonada por quem não poderia ter lhe abandonado jamais.

Os turistas não passeiam pelos subúrbios e nem as "*moças douradas*", numa dupla referência, tanto ao bronzeado da pele, quanto ao dinheiro. Em compensação pelas quebradas ou ruelas andam "*exus*" que, apesar de serem os orixás da comunicação, frequentemente são associados a demônios, devido à interpretação equivocada da igreja católica na época dos escravos africanos e colonização do Brasil.

Com expressões emprestadas da fotografia, Chico pincela o quadro dos subúrbios onde o "*claro-escuro*", efeito de luz e sombra, não existe. Não há sombras, nem contrastes suaves onde "*a luz é dura/ a chapa é quente*" a "revelar" também a dura realidade de seus moradores.

Chico não apenas canta o subúrbio, mas incorpora os termos usados por seus habitantes para compor a letra, mais uma vez, colocando a forma como reforço da mensagem e dando veracidade à sua letra. Chega, inclusive, a adotar um palavrão - "*é foda*" - tão comum no linguajar brasileiro, principalmente, entre pessoas que moram nas periferias das grandes cidades e que tem o sentido de completa desolação.

Para terminar a canção vai enumerando os bairros numa construção que desemboca habilmente no "*Fala, Paciência*", que também é um subúrbio carioca, mas mesmo que o leitor/ouvinte de outras partes do Brasil não saiba disso, não conheça o bairro, vai se beneficiar do sentido duplo que o compositor quer dar, pois depois de enumerar todas as mazelas e dificuldades dos subúrbios, só a "paciência" de seus moradores para "falar" mais alto.

Com *Subúrbio*, também há o movimento de completar o quadro iniciado na década anterior, com a canção *Carioca*. Naquela ocasião, o foco era a zona sul

carioca, o retrato mais conhecido da “Cidade Maravilhosa”. Anos depois, como o compositor costuma fazer com vários de seus temas recorrentes, Chico revisita a mesma cidade do Rio de Janeiro, mas sob outra perspectiva completamente diferente. Colocando as duas letras, lado a lado, nem parece que se trata da mesma cidade.

4.6 É TÃO SIMPLES - Um olhar para o conjunto

Contrariamente ao título de sua canção *É tão Simples*, de 1989, nada é muito simples em um estudo que envolva a obra de Francisco Buarque de Hollanda, mesmo que, em uma primeira leitura, mais apressada, de um leitor/ouvinte desatento, se mostre aparentemente tão simples. Simplicidade essa que o artista pareceu todo o tempo querer induzir numa obra que se tornou amplamente popular, utilizando um linguajar coloquial e termos de domínio comum, misturados a termos requintados e até surpreendentes que funcionam como pistas para um outro tipo de leitor/ouvinte, aquele que levanta a primeira camada e se debruça sobre a análise de suas letras.

O que tentamos realizar neste capítulo é aprofundar nosso olhar de duas formas: primeiro o fizemos individualmente, buscando analisar cada canção como se fosse uma única crônica, e agora, neste momento, pretendemos mostrar o fio condutor que une toda sua obra, que dá a ela, a unidade necessária para formar um conjunto que retrata tão bem o contexto deste país durante muitos anos.

O compositor, como também seu cancionista, tem a marca do equilíbrio desde comprovadamente por suas declarações, como a famosa frase "*nem toda loucura é genial nem toda lucidez é velha*"¹³³ no início de sua carreira, em 1968, como pela na análise de suas canções quando percebemos que ele não esconde um lado ou outro do cotidiano urbano. Mesmo que sua intenção seja falar sobre algo belo, as mazelas vão sempre aparecer ao lado. Da mesma forma, o contrário também acontece, ou seja, nada

¹³³ BUARQUE, Chico. *Última Hora*. 09/12/ 1968. Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_lucidez.htm Acesso em 14/03/2013

será totalmente ruim. Assim, mesmo em períodos negros como da ditadura, suas letras conseguiam passar algum lirismo, alguma imagem de delicadeza em meio à negritude do dia a dia. Até o desalento, presente em *Construção*, encontra algum refúgio quando seu personagem pode amar, nem que seja pela última vez: "*amou daquela vez como se fosse a última*". Sua obra está impregnada de realidade, mas nem por isso consegue ser totalmente imparcial, pois a realidade também não o é. A narrativa buarqueana sempre traz um juízo de valor e um sentimento a respeito do fato, da situação ou do personagem que a canção aborda.

Algumas opções criativas de Chico dominam seu cancioneiro, entre as quais podemos citar a melodia que sempre acompanha a letra, acelerando, diminuindo, se repetindo, buscando reforçar o que a letra quer dizer, ou vice-versa, em um casamento perfeito. É assim com a melodia alegre de *Doze Anos*, o ritmo angustiante de *Construção*, o tom carnavalesco de *Vai Passar*, o samba triste, lento e marcado de *Roda-Viva* que, habilmente, só se acelera ao final para passar por cima de tudo como uma roda, ou justamente o contrário, a desunião no *Casamento dos Pequenos Burgueses* se repetindo com o divórcio de ritmo e letra, representado pela alegria do mambo e a tristeza do casamento. Se o samba predomina em seu cancioneiro, mesmo porque o compositor sempre se intitulou sambista, isso não quer dizer que o ritmo dileto não possa ser alterado para acompanhar a mensagem, como o *Fado Tropical* do CD *Calabar* ou o blues triste de *Brejo da Cruz*.

Outro recurso, facilmente observável, é o da construção textual que está sempre a serviço do conteúdo, da mensagem, como a repetição proposital em *Cotidiano* ou os tijolos de palavras que chegam a dar a sensação de peso em *Construção*; ou, ainda, o samba estruturado como se fosse uma puxada de escola de samba tão própria do carnaval e da população dos subúrbios cariocas, justamente na canção intitulada *Subúrbio*.

A larga utilização da dubiedade, não apenas como opção para driblar a censura durante o período da ditadura, como também em outros períodos de sua produção, se faz presente, constantemente, em várias passagens ou até em letras inteiras como a de *Vai Passar*, que, desde o título, pode ser uma coisa ou outra, e se estabelece como recurso estilístico que dá riqueza às imagens escolhidas possibilitando várias leituras.

A obra buarqueana busca, na maioria das vezes, não dizer algo

diretamente. Sempre há a procura por analogias, metáforas, um dizer escondido, poético, como a voz, que queria se pensar e ser um prato em *A voz do dono e o dono da voz*; ou ainda o "*malandro candidato a malandro federal*", quando não se diz que se trata de um político porque não há necessidade, qualquer leitor/ouvinte mais atento entende o que o letrista quis dizer.

Traço fortemente marcado são as narrativas presentes em cada letra. Para o artista, há a exigência de contar uma história vivida por um narrador ou por personagens diversos, a cada canção. São situações do cotidiano, histórias conhecidas do cidadão urbano, como é o próprio Chico, e que o compositor pinça do contexto como as histórias tristes de *Pivete* e *Meu Guri*, que estão ali, escancaradamente inteiras, do início da aventura, que é a vida de um menor carente, ao seu fim trágico.

O artista usa e abusa de ditados bastante conhecidos do público, o que torna suas canções ainda mais populares sob dois aspectos: a facilidade de compreensão, já que o ditado é de conhecimento geral e, dessa forma, também a facilidade para aprender, decorar e cantar; além disso, os ditados são percebidos como ensinamentos populares, verdades que dificilmente podem ser contestadas, frutos da experiência de gerações de brasileiros. Ao utilizá-los, seu cancionário também se vale dessa verdade e convence de forma mais direta e sem contestação.

Entretanto, a larga utilização de ditados populares nem sempre se dá como no senso comum. Muitas vezes, eles são utilizados de forma completamente invertida para mostrar a ironia de verdades aceitas sem reflexão, inquestionadas, que formam o nosso dia a dia. Muitos exemplos de inversão estão nas canções analisadas, mas, com certeza, nenhuma canção buarqueana tenha isto tão presente como em *Bom Conselho*, de 1972:

[...] *Espere sentado ou você se cansa.*
Está provado, quem espera nunca alcança.
[...] *Brinque com meu fogo, venha se queimar.*
Faça como eu digo, faça como eu faço.
Aja duas vezes antes de pensar
[...] *Devagar é que não se vai longe*
Eu semeio o vento/na minha cidade/vou pra rua e bebo a tempestade

Outra opção bastante utilizada pelo compositor é usar um termo próprio, seja da vida ou do linguajar dos personagens, que o tema da canção aborda, o que permite que o retrato também fique mais real, pois o artista se coloca como alguém que está "falando de dentro", um igual, por isso sua aceitação em camadas tão distintas da

população.

Extraír das palavras todo o seu potencial é um objetivo claro no arquiteto de palavras que Chico se tornou. "*Tudo que é ligado à palavra me interessa*", afirmou o artista.¹³⁴ Nesse sentido, também o uso de parônimas ou homófonas é uma constante de sua criação com a função de oferecer, ao mesmo tempo, dois significados diferentes, quando se fosse feita a utilização do termo esperado, só caberia um. Na canção *Agora Falando Sério*, o narrador diz "*Um silêncio tão doente/Do vizinho reclamar/E chamar polícia e médico/E o síndico do meu tédio/Pedindo para eu cantar*". Apesar do óbvio e esperado de que fosse o síndico do "prédio", ao utilizar a palavra "tédio", o termo "prédio" ficou subentendido, mas possibilitou ampliar o desencanto do personagem, agregando um novo significado. Além disso, há ainda a intenção em várias canções de surpreender o receptor, trazendo o inesperado. Nesse mesmo exemplo, jamais um vizinho reclamaria do silêncio e sim do barulho, mas não era um silêncio qualquer, era um "*silêncio doente*" pior do que qualquer barulho, próprio dos tempos de censura da ditadura militar.

Ao lado de todos esses recursos citados acima, figura uma precisão de termos e construções que o leitor/ouvinte talvez não enxergue, mas que é facilmente perceptível quando analisamos seu cancioneiro. O não perceber também faz parte dessa busca pela imagem exata que o autor deseja transmitir. Como um compositor popular, Chico não poderia ter uma letra rebuscada com termos sofisticados que afastasse seu público, ou fosse inalcançável para uma grande parcela da população. Restou selecionar as palavras, com a exatidão que um cientista seleciona os elementos e os mistura com maestria na busca por sua invenção. Chico é um escultor da frase e do todo, da ideia e do sentimento que ela suscita, mais do que apenas da palavra.

O narrador buarqueano circula pelo espaço do cotidiano por dois caminhos, ora em terceira pessoa, observador atento da realidade à sua volta, que narra uma história da cidade grande ou de um personagem urbano, ora em primeira pessoa, quando esse narrador tenta se colocar como um homem do povo sem grandes características definidas, o que permite que qualquer um se identifique. Entretanto, é um homem do povo de percepção arguta, que sempre está captando, não apenas os fatos, mas os sentimentos que eles provocam.

¹³⁴ BUARQUE apud MENEZES, 1980 p. 97

Pela análise que realizamos nos mais diferentes momentos da obra buarqueana, ao longo de cinco décadas, podemos perceber que há temas recorrentes que são objeto da preocupação do compositor: a situação política do país; o trabalhador pobre e migrante, principalmente da construção civil; o artista e a sua fragilidade frente à indústria cultural; o homem comum e seus dilemas cotidianos; o capitalismo e suas engrenagens; a marginalidade que vai desde os meninos de rua até o malandro; e, dando unidade a todos esses temas e permeando-os, o tema da grande cidade, pois Chico é um autor urbano. Há muitos outros temas que foram explorados durante todos esses anos, mas os temas listados acima parecem dominar em sua obra, pelo menos no que diz respeito às canções que abordam o cotidiano, foco de nossa atenção. E estes temas não estavam apenas nas canções de Chico, mas no noticiário, ao longo dessas décadas. Foram temas extraídos da realidade do dia a dia.

Por muitas vezes era possível, na mesma canção, que o compositor trabalhasse mais de um tema ou temas interligados como, por exemplo, a pobreza, o menor delinquente e a gravidez na adolescência, todos presentes em *O Meu Guri*. Da mesma forma, a miscigenação do brasileiro, o migrante, a riqueza da musicalidade brasileira e o fazer artístico em *Paratodos*, e assim segue em muitas outras composições suas.

Por vezes, um compositor ou até mesmo um escritor recorre ao mesmo mote, ao longo de sua obra, sem alterar a mensagem, tornando-a repetitiva e até mesmo envelhecida, o que não acontece com a produção de Chico Buarque. Ao acompanhar os fatos, os temas vão se atualizando e conseguem falar às novas gerações, como vimos, claramente, em relação ao migrante, que aparece em *Pedro Pedreiro*, se desilude em *Construção*, se incorpora à cidade grande, de forma quase invisível, em *Brejo da Cruz* e que, por fim, deixa de escolher São Paulo ou Rio de Janeiro para escolher a América, em *Iracema Voou*. Um outro exemplo, desta vez explícito, é quando o *Hino de Duran* se transforma, anos depois, no *Hino da Repressão*. Enquanto o foco da primeira canção era o jovem dito subversivo, contestador do sistema ditatorial que o país atravessava, anos depois, o foco se altera e passa a ser o policial repressor que, com a restauração das liberdades democráticas, perde o poder.

Se, claramente, os temas evoluíram juntamente com o contexto, também com as fases de vida que o compositor atravessou, não de uma forma pessoalíssima, mas absorvendo o que cada idade tem como característica marcante, comum à grande

maioria das pessoas, permitindo que o leitor/ouvinte também se identifique. Por isso, *Doze anos* é praticamente um filme que mostra a saudade da infância de toda uma geração; *Cotidiano* capta o sentimento de desolação frente à rotina da vida adulta; enquanto o acomodamento de inúmeros casais que vivem juntos, anos a fio, apenas para manter as aparências é retratado em *O Casamento dos Pequenos Burgueses*; e, por fim, o deterioramento físico aparece expresso em toda a sua dimensão em *Tempo e Artista*. Esses são exemplos relacionados apenas às canções utilizadas em nossa análise, mas seu cancionário, obviamente, é muito mais rico nesse tema amplo que é a vida comum de qualquer habitante do século XX e até XXI em um grande centro urbano.

Sua produção musical também não se tornou uma obra datada porque, apesar de estar ligada a fatos do cotidiano, explorou temas arraigados de tal forma à cultura brasileira que parecem jamais desaparecer, quando muito, se transformar, como a malandragem, o abandono da infância pobre, o abuso do poder, a corrupção ou ainda, temas praticamente universais, como o declínio físico que um artista sempre vai ter, a monotonia que se transforma em casamento de muitos anos, a nostalgia de um tempo feliz. Dessa forma, suas crônicas conseguem sair do comezinho e ir ao macro abraçar o coletivo, permitindo que, anos depois de sua criação, possam ser lidas sem, necessariamente, se saber os fatos que lhes deram origem.

Uma obra dita singular, sem dúvida, é aquela que consegue, em meio ao contexto em que surge, não apenas se sobressair como de qualidade, mas absorver características únicas, e, quiçá, até construir uma estética diferente, única. Chico, como cronista de seu tempo, principalmente à época da censura imposta pela ditadura, fez canções belíssimas e que, nem por isso, aderiram ao sistema vigente; muito pelo contrário, sua visão arguta possibilitou que encontrasse brechas de criação, compondo canções que faziam críticas importantes ao regime e que, facilmente, visualizamos em nossa análise, mesmo que, muitas vezes, mascaradas por outros temas, sem que com isso, o artista ou sua obra figurassem como coniventes com a situação. Por outro lado, suas canções nunca foram escancaradamente contrárias ao sistema para que não corressem o risco de sempre serem completamente censuradas, como desejariam alguns "protestadores de plantão", pois um verdadeiro artista precisa produzir em qualquer situação. Por isso, sua estética, como apontou Zuenir Ventura, é a "*estética do possível*".

[...] Do Tropicalismo até os dias atuais, a nossa cultura perdeu-se em desvios, frequentou vazios e desceu aos subterrâneos da

irracionalidade e da evasão. Muitos não resistiram. Sem ser o único, Chico, no entanto, será talvez o mais completo símbolo de resistência desses tempos. O que lhe custou essa luta em defesa da dignidade de seu canto, só seus silêncios forçados podem dizer. [...] O que Chico rejeita, com base na sua experiência presente, é o voluntarismo apressado e onipotente. A este, ele opõe a lucidez de quem sabe que cada um age segundo suas possibilidades e de acordo com as ferramentas de que dispõe - no seu caso a canção. [...] Chico não é o cantor de promessas vãs, mas o firme cantor da esperança. Talvez por isso a sua estratégia de resistência cultural, mesmo reconhecendo as próprias limitações, não se tenha conformado em aceitar a tentação quietista de uma "estética do silêncio" ou do "viés" ou do "desvio" ou da "omissão" ou da "adesão", que estiverem tão em moda. Em lugar destas e no estreito espaço que lhe restou, ele criou uma "estética do possível" capaz de, em tempos de interdição, construir uma obra que resiste a qualquer tempo.¹³⁵

A busca pelo espaço possível, o equilíbrio de visões, a sensibilidade para apreender a realidade, tudo isso associado a uma formação e repertório cultural que lhe são próprios, além de um talento inquestionável, fez do artista uma voz singular. Mais de uma geração aprendeu ou despertou para os fatos à sua volta com as músicas de Chico Buarque de Hollanda e de uma maneira infinitamente mais prazerosa do que em uma sala de aula. Quantas vezes suas canções foram alvo de discussões, de comentários entre milhares de brasileiros jamais poderemos mensurar, mas podemos, claro, imaginar, sem medo de errar, que foram inúmeras.

Da mesma forma que não há discussão sobre se os textos da coluna intitulada *Gazeta de Hollanda* (uma coincidência de sobrenomes) de autoria de Machado de Assis, e toda construída em versos, são crônicas, cremos ter demonstrado neste capítulo que as canções de Chico Buarque também o são, mesmo que seu veículo, um século depois, seja outro. Nos dias de hoje, discutimos se o jornal impresso, com o desenvolvimento das tecnologias digitais, perdurará, e não cabe aqui fazermos um exercício de futurologia, mas termos de aceitar que, em ocorrendo o desaparecimento do jornal, a crônica e as notícias não desaparecerão, mas migrarão para outros veículos, o que já vem acontecendo há alguns anos. Assistimos, atualmente, ao incremento das colunas de crônica no rádio e na televisão, crônicas orais complementadas com a

¹³⁵ VENTURA, Zuenir. Release da Polygram para o LP *Meus caros amigos* - 1976. Disponível no endereço http://www.chicobuarque.com.br/texto/depoimentos/depoto_zuenir.htm Acesso em 23/07/2012

imagem de seu cronista falando ou ilustrações que as acompanham, da mesma forma que a melodia acompanha a crônica buarqueana. Não há mais sentido em discutir se a oralidade descaracteriza um texto como crônica. Os elementos constitutivos da crônica são outros, basicamente um texto curto com temática voltada para a contemporaneidade, de linguagem fácil, praticamente coloquial e disposta a tratar qualquer fato ou assunto do cotidiano como relevante. É o talento e a capacidade de observação que dão o tom para a crônica; por isso, qualquer acontecimento, por mais vulgar que seja, pode originar um boa crônica, o que não significa que fatos significativos da política, da economia ou de qualquer outra área não possam ocupar a atenção do cronista.

Foi o próprio compositor, já em 1967, no seu discurso na Câmara dos Vereadores, quando ganhou o título de cidadão paulistano, que sinalizou o contexto urbano que iria retratar ao longo de sua carreira e que daria origem a suas crônicas musicais:

Quando entrei na faculdade de arquitetura, São Paulo novamente se transfigurou aos meus olhos. As Universidades, a Rua Maria Antonio, os sonhos políticos, as frustrações, a profissão. O tijolo, o pedreiro, o engenheiro, São Paulo vista de dentro. As longas noites paulistas e o violão entrando em cena. E foi que encontrei a fonte do meu samba urbano, cheirando a chaminé e a asfalto. É, portanto, sem receio que confesso que Pedro pedreiro espera o trem num subúrbio paulista, Juca é cidadão relapso do Brás, Carolina é senhorita de janela para a Bela Vista e a Banda passou , por incrível que pareça , no viaduto do Chá , em clara direção ao coração de São Paulo.¹³⁶

¹³⁶ BUARQUE, Chico. Jornal da Tarde, 29/12/1967. Disponível no endereço http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_29_12_67.htm Acesso em 08/09/2010

5. AGORA FALANDO SÉRIO - Chico Buarque, avaliador do cotidiano

*[...] sou um cantor do cotidiano. Um cantor de resmungo. E uma pessoa de protesto.*¹³⁷

Chico Buarque

Para responder se podemos considerar Chico Buarque um avaliador de nossa cotidianidade, é necessário esclarecer que o termo cotidiano não está sendo utilizado, nesta tese, no seu significado mais comum que é de se constituir como uma parte da vida. Pelo contrário, estamos justamente preocupados com o todo, com o contexto que cercava, não somente o compositor, mas toda a sociedade que o originou e para a qual sua obra é voltada. É no sentido adquirido modernamente de vida cotidiana ou daquilo que é de todos os dias, que aprofundamos nossos estudos e aproximamos as canções buarqueanas das crônicas.

Resgatando o conceito de cotidiano que queremos abarcar e que foi lançado na introdução desta tese, lembramos que genérico e individual coabitam na mesma cotidianidade, mas existem situações em que um tenta suplantar o outro. Desse modo, em alguns momentos, os desejos pessoais tendem a submeter o humano-genérico às necessidades particulares, mas há outros momentos, em que a importância dada ao sentimento de grupo e o compromisso pessoal que o indivíduo assume pelo grupo fazem a diferença e elevam, não apenas o indivíduo, mas também a coletividade acima da cotidianidade. Nesse sentido, um artista consciente de seu papel e de sua responsabilidade frente à sociedade, como sempre foi Chico Buarque, tantas e tantas vezes teve como movimento natural se comprometer, mesmo que essa posição, de alguma forma, principalmente no período da ditadura, alterasse completamente sua vida pessoal, como no caso do autoexílio na Itália.

A cotidianidade constitui-se em zona de conforto para a grande maioria das pessoas e nem mesmo o artista ou o cientista aguentariam viver constantemente, no estado de tensão para reinventar aspectos do cotidiano, se tivessem que o fazer diuturnamente. Entretanto, ao conseguirem fazê-lo, mesmo que em

¹³⁷ BUARQUE, Chico. *Revista 365* - 1976 Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_365_76.htm Acesso em 12/04/2012

momentos específicos da produção, carregam consigo para essa mesma produção toda a massa de indivíduos. E, ao entregar a obra artística ou científica ao cotidiano, alteram-no na mesma medida do impacto obtido pela obra por sua qualidade, fidelidade e compreensão do elemento humano.

No campo da ciência, as elevações do cotidiano são plenamente aceitáveis e comprovadas, tais o número de provas ou experimentos verificáveis que são produzidos. No âmbito da arte, acreditamos que as elevações só são possíveis quando a obra de arte é provocadora de sentimentos de toda ordem, até mesmo contraditórios, mas que o indivíduo, sem qualquer necessidade de prova, reconhece em seu íntimo, e que, de alguma forma, o modifica.

Tanto o cientista como o artista, em alguma medida, desarranjam o cotidiano. Alteram uma ordem que vinha sendo seguida pela coletividade, lançando um olhar crítico ao que está posto, o que, muitas vezes, permite que o cotidiano se reorganize de outra forma no futuro. Chico sempre teve consciência do alcance de sua produção:

A ordem é uma palavra que não rima com a arte, nem nunca vai rimar. Os artistas estão aí justamente para perturbar a ordem e nisso sempre estiveram - não adianta agora querer mudar a História. De alguma maneira, nós, os artistas, sempre vamos perturbar a ordem, e note que não estou falando nem da arte diretamente política, do tipo “canção de protesto”.¹³⁸

Durante o capítulo anterior, demonstramos como cada canção estava intimamente ligada ao contexto histórico-social em que foi produzida e como o compositor era capaz de transpor essa realidade para a letra de suas canções, de forma inequívoca, utilizando-se dos mais variados recursos estilísticos. Entretanto, apenas ser o intérprete da história não seria suficiente para a elevação do cotidiano.

Cada letra de uma canção buarqueana que dizia respeito ao dia a dia da sociedade brasileira narrava não apenas fragmentos e momentos da nossa história, mas também fazia avaliações de valores que, na maioria das vezes, já eram valores existentes, mas que estavam dispersos; faltava alguém para agrupá-los, dando-lhes unidade e voz. Como verificamos pela análise de suas letras, Chico Buarque sempre teve a faculdade de traduzir não apenas o fato, mas o sentimento reinante acerca dele.

¹³⁸ BUARQUE, Chico. *Revista Versus* - 08/09/1977 Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_09_77.htm Acesso em 18/08/2013

Se o habitante de um grande centro urbano no Brasil se sente incomodado quando um moleque de rua bate na janela de seu carro lhe pedindo dinheiro, seja em troca de balas ou de uma duvidosa limpeza de parabrisa, há uma indignação que não se materializa em ação. O cidadão comum se sente impotente para alterar a situação de vida daquele pivete, o que deveria ser uma obrigação das esferas públicas, garantindo alimentação, moradia e educação que o tirassem das ruas. A questão que angustia o cidadão comum é se a autoridade pública que tem o poder de modificar a situação exposta não está vendo e percebendo o mesmo que ele. É nesse momento que entra o compositor, que poderia estar cantando mais uma canção de amor não correspondido que, como já foi dito inicialmente, prevalece em nosso cancioneiro, mas que opta por trazer, para sua obra, o pivete que também o incomoda.

O artista Chico Buarque dá voz ao cidadão comum por meio de sua canção, que canta o pivete que está largado na rua, fumando maconha, efetuando pequenos furtos, arriscando sua jovem vida porque é fruto de uma sociedade que não consegue lhe proteger. O cidadão urbano reconhece e acompanha o pivete na letra da canção e de alguma forma se sente apaziguado; afinal, o artista que ele admira está vendo o mesmo que ele, está denunciando uma situação de opressão para as autoridades públicas que não podem mais fingir que não enxergam o pivete. A denúncia está sendo cantada nas rádios, nos programas de televisão, na boca do povo. Essa é uma constante na obra buarqueana: dar voz ao cidadão anônimo.

Por outro lado, a recepção da canção também repercute naquele que a escuta, ao denunciar uma situação de injustiça social, tão comum no dia a dia de uma grande cidade e frente à qual o ouvinte nada faz, mobilizando-o então para uma reação. O simples fato de o cancioneiro buarqueano chamar a atenção para problemas do cotidiano urbano já provoca discussão em vários setores da sociedade, criando a conscientização que, geralmente, mesmo que a médio prazo, materializa-se em ação.

Muitas vezes, também, o artista não se limita a retratar a situação, mas a mostrar um caminho, transformando cada afirmação em orientação a ser seguida. Quando o compositor diz "*Apesar de você/amanhã há de ser/ outro dia*" na canção *Apesar de Você*, a frase soa como uma palavra de ordem que cantarolamos com empolgação quase infantil. O artista passa a força necessária para superarmos as adversidades temporárias com que "você", seja "você" quem for, quis ou quer nos afligir. E, se na época da ditadura, o "você" claramente era o governo militar,

atualmente o "você" pode ser qualquer um que nos faça mal em uma situação posta e sobre a qual o artista afirma que há esperança de mudança. O compositor não diz que devemos acreditar que amanhã será outro dia, mas a indicação está implícita. Mais que isso, acredite-se ou não, amanhã será outro dia.

Analisar a canção frente ao cotidiano significa não apenas perceber que o artista o retratava, mas como sua obra atuava sobre o mesmo. Ainda que o compositor pudesse ser contestado pelas forças de esquerda por adiar a ação para "*outro dia*", também podia ser admirado por muitas famílias de classe média por mostrar à população daquela época, principalmente aos jovens, que era necessário ter cautela nessa ação, pois "*Hoje você é quem manda/Falou, tá falado/Não tem discussão*". A canção alertava que era contra um poder muito mais forte que se estava lutando e que se corria riscos ao ir contra a ditadura.

O alcance da mensagem buarqueana extrapola, em muito, o simples cantarolar de uma canção, mas fomenta a discussão, cria opinião e altera o cotidiano tanto individualmente quanto coletivamente.

Quando Chico Buarque avalia o cotidiano do homem comum que sai todos os dias para trabalhar e que faz todos os dias a mesma coisa como algo tão desanimador, o que acontece na letra de *Cotidiano*, esse desânimo transpassa a canção, alcança o ouvinte e o incita a fazer diferente, mesmo que, mais uma vez, a ordem não tenha sido dada diretamente. O avaliador, mais do que o intérprete imparcial, conduz para uma tomada de ação ou pelo menos de consciência, o que, em algum momento futuro, pode possibilitar a mudança.

O artista não inventa uma situação inexistente do cotidiano. A rotina extenuante de muitos indivíduos, principalmente em grandes centros urbanos, é exatamente a mesma durante anos, e se mantém, dia após dia, praticamente inalterada. Qual trabalhador já não pensou, como na canção *Cotidiano*, em "*poder parar*", "*em dizer não*" para a rotina sem encanto e depois de ter refletido "*na vida pra levar*" se calou e seguiu fazendo o que já fazia? O que o artista faz é retirar do cotidiano essa situação que, à primeira vista, não seria digna de poesia, retrabalhá-la com a sua sensibilidade e devolvê-la para o mesmo cotidiano, modificando-o.

O avaliador do cotidiano também pode ser aquele disposto a balançar todas as certezas e a dar conselhos, aparentemente contraditórios, para seus leitores/ouvintes usando ditados conhecidíssimos, numa total inversão, e ainda assim,

chamando ironicamente a canção de *Bom Conselho*, como já exposto anteriormente. Apesar da prudência popular dizer exatamente o contrário, a letra quer que o receptor se movimente: "*Inútil dormir que a dor não passa*" ou "*Quem espera nunca alcança*". Os provérbios de domínio comum que pregam a inércia e o comodismo são modificados com o objetivo de levar a reflexão ao leitor/ouvinte, menosprezando a cautela tão recomendada pela sabedoria popular e que leva ao imobilismo.

O compositor deseja, claramente, que também cada um de seus leitores/ouvintes seja o avaliador de seu próprio cotidiano e o chama diretamente: "*Venha, meu amigo[...]**Venha se queimar*", o que equivale a pedir que o leitor/ouvinte corra mais riscos ou, pelo menos, questione aquilo que lhe vem sido dito, ano após ano, numa consagração de usos e costumes.

Há um momento, tal o reconhecimento e credibilidade do artista junto à sociedade que, até mesmo seus desejos que poderiam ser apenas a tradução de um pequeno grupo, desejos localizados, ganham alcance e passam a ser o desejo de toda a gente que canta com o artista: "*Quero ver a mangueira/ derradeira estação/quero ouvir sua batucada, ai,ai,*" uma homenagem à escola de samba carioca presente na canção *Estação Derradeira*, de 1987.

Assim, para qualquer habitante do Brasil e de lugares distantes dos morros cariocas, onde a presença da escola de samba não faz parte da vida cotidiana, a canção permite que nasça a sensação de pertença e a escola do Rio de Janeiro passe a ser a escola de samba do país. O avaliador do cotidiano divulga, emite valor, alarga conceitos, faz a homogeneização que garante a unidade regional ou nacional, mesmo que, aparentemente, e só aparentemente, muitas vezes, ele não forneça a resposta imediata ao problema colocado.

Desde a primeira música que gravei, "Pedro Pedreiro", venho sendo atacado nesse sentido [...] 'Pedro Pedreiro' retrata a situação do pedreiro que está esperando o trem, que enfim já vem, e o trem chega e não muda nada. Realmente, eu não proponho mudanças. A ideia é justamente essa: constatar uma situação, colocar uma situação, confiando no critério das pessoas que vão ouvir minha música, ou assistir à peça. E que elas tirem daí alguma conclusão. Eu tenho até uma certa antipatia pelo trabalho que, ao mesmo tempo, representa uma situação e se propõe a jogar uma solução. Parece-me óbvio. É uma questão de gosto pessoal mesmo. Eu prefiro a visão mais jornalística: taí, a situação é essa, vocês tirem a conclusão que quiserem.¹³⁹

¹³⁹ BUARQUE, Chico. *Revista Veja* - 02/08/1978 Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_veja.htm Acesso em 07/07/2012

A solução ou a indicação para a ação não precisa ser explícita. Ela está presente o tempo todo na canção. Chico nos mostra que *Pedro Pedreiro* não deveria ter tido uma atitude apática durante toda a vida. Não deveria ter entregue sua vida ao destino, deveria ter sido o autor do seu percurso e não ficar simplesmente esperando. O arrependimento presente no verso, que está no final da letra, "*Pedro pedreiro quer voltar atrás*" é um posicionamento do autor entregue deliberadamente ao personagem da canção. Da mesma forma que *Pedro Pedreiro*, também o poder público e os empregadores que têm o poder de alterar a situação de vida de brasileiros mais humildes deveriam ter o compromisso social de fazê-lo. Obviamente, a solução proposta pelo compositor está na canção, mesmo que implícita, para todo aquele que quiser ver ou ouvir, seja de qualquer classe social, graças àquilo que Lukács chamou de *consciência sensível*:

Na visão ontológica de Lukács, a arte é uma atividade que parte da vida cotidiana para, em seguida, a ela retornar, produzindo nesse movimento reiterativo uma elevação na consciência sensível dos homens[...] A vida cotidiana é o ponto de partida e o ponto de chegada: é dela que provém a necessidade de o homem objetivar-se, ir além de seus limites habituais; e é para a vida cotidiana que retornam os produtos de suas objetivações. Com isso, a vida social dos homens é permanentemente enriquecida com as aquisições advindas das conquistas da arte e da ciência[...] Nascida para refletir sobre a vida cotidiana dos homens, a arte produz uma "elevação" que a separa inicialmente do cotidiano para, no final, fazer a operação de retorno. Esse processo circular produz um contínuo enriquecimento espiritual da humanidade[...] A arte, assim, possibilita a passagem da heterogeneidade do cotidiano para a homogeneidade, momento em que sobe para o primeiro plano o ser genérico do homem. Isso se torna possível graças ao trabalho do artista que concentrou todas as determinações da realidade em uma totalidade intensiva, em um mundo próprio. (FREDERICO, 2000 p. 4)

Dessa forma, observamos o papel significativo que o artista desempenha no cotidiano, principalmente um artista com a lucidez, o preparo e a credibilidade de Chico Buarque, que retira da vida cotidiana a matéria-prima para sua arte e a devolve como obra enriquecida, conscientemente transformada pelo sentimento comum que ele soube detectar. Também pela credibilidade que lhe foi atribuída pelo público, ao longo da construção de sua carreira, a cada canção sua que é lançada já há a expectativa de que

aquela canção vá dizer coisas que são relevantes. O cidadão comum espera descobrir na letra da nova canção, pontos de identidade, o que também acaba por dirigir o olhar do público receptor que, conscientemente, se torna mais atento.

A trajetória de cada artista com suas escolhas é única, como também as condições do cotidiano que o cerca e que, de muitas formas, definem características determinantes para sua obra. Anteriormente, já conseguimos identificar alguns aspectos significativos dessas escolhas buarqueanas, como foi a opção por letras com temas comuns do cotidiano e também a opção pelo samba, gênero que se estabeleceu como nossa marca registrada, nosso cartão de visita para o resto do mundo, pois é por meio do samba que o brasileiro, há muitos anos, se reconhece. A escolha do samba reforça a brasilidade de suas canções e alarga ainda mais a legitimidade necessária para Chico ser o avaliador de nossa realidade. O autor de *Vai Passar* retira o samba do cotidiano, altera-lhe profundamente com suas letras e o devolve ao mesmo cotidiano completamente renovado, inclusive em sua imagem, ao lhe dar o status de música voltada às classes mais abastadas. Forma e conteúdo são trabalhados e retrabalhados pelo cantor e compositor.

As possibilidades que o cotidiano oferece são muitas. Podemos imaginar o que poderia ter acontecido se o artista que estava nascendo, na década de 60, tivesse optado pelo Iê-iê-iê, gênero que lhe foi contemporâneo, e que era predominante como gosto musical para tantos jovens da mesma idade que a sua. Provavelmente, teria desaparecido como tantos ídolos dos anos 60 e, possivelmente, também não teria conseguido ser o avaliador do cotidiano de uma faixa etária mais velha ou mais humilde. Extrair do cotidiano o que lhe é mais relevante determina o alcance da obra e de seu criador.

Da mesma forma, cada época da vida cotidiana também ajuda a moldar a obra artística com o que lhe oferece de elementos. Na época da ditadura, havia sempre a necessidade de burlar a censura, tanto na música, como na literatura e nas artes em geral. Não havia como essa necessidade não estar presente no momento da criação e se constituir como um tipo de elemento, uma determinante da obra de arte, principalmente para manifestações artísticas, como as canções buarqueanas que desejavam retratar a ditadura e as suas consequências.

Com a necessidade do drible à censura, existia também a preocupação com a possibilidade de, ao escrever para uma determinada época, com códigos que as pessoas entendessem, mas a censura deixasse passar, essa escrita se tornasse ilegível fora de seu tempo e lugar, como bem lembrou Brandão mais uma vez :

Evidente que a literatura metafórica corre um grave perigo, o de perder suas próprias referências, ficar sem um eixo. O leitor de hoje pode, eventualmente, compreender o escrito, porque fará uma relação com os fatos à sua volta, ainda frescos e quentes. Mas literatura não é circunstância. Não se escreve somente para agora, mas ambiciosamente, para sempre. E o perigo que se correu foi exatamente este: textos que dentro de alguns anos seriam herméticos, impenetráveis, sem sentido. (BRANDÃO,1994 p.179)

Essa consequência indesejada de criar com vistas à censura e ter uma produção intimamente e exclusivamente ligada ao referido período não aconteceu com a obra de Chico Buarque que, mesmo sendo uma escrita de resistência, não se tornou uma escrita datada, sem sentido nos dias de hoje, fato que diferencia, realmente, um grande escritor. O compositor se valeu do drible à censura para escrever letras de canções com duplo sentido e que, ao perderem um dos sentidos, aquele que dizia respeito à ditadura, ainda podem contar com o sentido que chamamos de alternativo. A letra de *Apesar de Você* é o melhor exemplo. Um jovem do século XXI pode cantar, compreender e gostar da referida canção sem sequer imaginar que ela estava ligada ao período de ditadura. Por outro lado, a canção é uma fonte de estudo para um historiador do período, justamente por trazer o sentimento reinante de que sobreviveríamos, apesar da ditadura. O que vale ressaltar é que essa escrita conscientemente dúbia de sentido teve sua forma moldada por uma necessidade do contexto presente no cotidiano.

Ao retratar e avaliar o cotidiano das grandes cidades, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, e as situações de opressão à época da ditadura, Chico ia sempre acrescentando em suas canções, críticas ao sistema, ao poder, algumas de forma clara, mas, em muitas outras, pequenas “alfinetadas” aqui e ali, conforme o cerco da censura permitisse. Chico não gostava da fama de músico de protesto, mas seu protesto, apesar de carregado de lirismo, era claro, pelo menos às classes sociais mais cultas que, aos poucos, acordavam para o que acontecia nos porões da ditadura, demonstrando a atuação política que o artista e a obra de arte podem ter. Não é possível imaginar a obra buarqueana das primeiras décadas sem a influência da ditadura e da censura que

permeavam o cotidiano da sociedade e, conseqüentemente, também do artista. A opção por quais serão os elementos constitutivos de sua criação, sem dúvida, pertence ao autor, mas é o cotidiano que oferece esses mesmos elementos constitutivos e cria condições que podem ou não serem aproveitadas pelo artista.

Aconteceu muito, de 68 a 74 principalmente. Havia um vazio político profundo no país inteiro. As opções que se apresentavam eram muito pobres para interessar o jovem, as pessoas que gostariam de estar participando de alguma forma da sociedade. Então, é evidente que nesse período qualquer palco virava uma tribuna, mesmo não querendo o sujeito estava lá assumindo uma posição. O tempo todo, a cada momento, a cada canção e a cada entrevista.¹⁴⁰

O artista escolhe o que lhe é essencial no cotidiano, o grande artista avalia o que é essencial para a sociedade. Por isso que tantas obras de arte, entre elas também a canção, têm a predominância de seus temas ligada ao amor e sofrimento, que, geralmente são particulares, privados do artista. Isso não quer dizer que, ao falar do sentimento que esteja vivenciando, o artista não consiga retratar um sofrimento que foi ou será comum a tantos indivíduos e daí seu alcance maior em comparação àquelas obras que não encontram ressonância. A avaliação da escolha sobre o que falar e como falar é determinante para elevar uma obra à condição de arte e elevar o seu criador à posição de avaliador de nossa cotidianidade. A obra de Chico nunca foi baseada apenas no particular, no privado de seus próprios sentimentos, mas na capacidade de absorver o sentir da sociedade.

Um avaliador da cotidianidade que o cerca tem mais ou menos aceitação, conforme o alcance de sua percepção, ou seja, como ele percebe essa mesma realidade e seu talento para traduzi-la, de forma que o leitor ou ouvinte a perceba e se apodere dela como sua também. Trocando em miúdos, está ligada à capacidade do autor de ser fiel ao momento, ao contexto em que vive, retratando-o de forma rigorosa, mas também sem agredir o leitor/ouvinte, pois até a realidade tem uma dose de tolerância aceitável. Ao cantar a realidade poeticamente, Chico conseguia essa aceitação de forma natural, cativante, sem chocar o público, aliás, muito pelo contrário, pois já que suas melodias também sempre foram belíssimas, a união letra e música poderia contar a mais triste das realidades, mas tornava prazerosa sua escuta. A dura realidade dos anos de chumbo, da

¹⁴⁰ BUARQUE, Chico. *Folha de São Paulo*, 1978. Disponível no endereço http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_folhetim_78.htm Acesso em 04/11/2011

censura que cerceava a vida do brasileiro, da pobreza que alcança a infância, da tristeza do migrante, nas mãos de Chico era a triste constatação de uma sociedade doente, mas que não perdia sua capacidade de ser otimista em relação ao futuro.

Quando utilizamos o termo fiel para adjetivar a capacidade do artista ao seu momento, não temos nenhuma intenção, até porque seria uma ingenuidade de nossa parte, supor que o artista seja capaz de ter uma leitura do cotidiano sem passar pelo sentimento, pois, como já reiteramos, o avaliador traduz não apenas o fato, mas o sentimento acerca do fato.

A percepção de mundo muito mais aguçada que o artista possui, até pelo treino de ser convidado, constantemente, a pensar e expressar o tempo e espaço que o rodeiam, faz com que essa avaliação seja entremeada de sentimentos. Porém, são justamente esses sentimentos que comungam com os da maioria das pessoas, que fazem com que o retrato seja fiel. Não é o retrato imparcial de uma época ou de uma determinada situação, mas é o retrato fiel de como as pessoas sentem essa situação, que o artista é capaz de captar e traduzir, e justamente, a medida de seu sucesso junto ao público pode ser percebida pela ressonância entre seus receptores, pelo espelho que o artista constrói, que permite que as pessoas se enxerguem através de suas letras.

Eu acho que o homem vai ter que se modificar, pelo próprio instinto de sobrevivência. Não acredito que isso vá acontecer por influência de um indivíduo, muito menos por ordens superiores. A sociedade é que deve se aperfeiçoar por uma dinâmica própria, de baixo pra cima, com a participação da grande massa de indivíduos, certo? Quer dizer, o homem modificando a sociedade para a sociedade modificar o homem. Isso pode parecer utópico, mas, como eu já lhe disse, eu sou artista e não político; nem sociólogo. É nessa utopia que entra a contribuição da arte que não só testemunha o seu tempo, como tem licença poética pra imaginar tempos melhores.¹⁴¹

Concordamos com o compositor que cabe ao próprio homem as modificações da sociedade e que o artista tem licença poética para imaginar tempos melhores, exatamente o que o compositor sempre teve por objetivo. Os chamados "tempos melhores" não são apenas meras projeções de futuros, mas elas vêm sempre e, primeiramente, embasadas pelo presente. O artista mostra o presente e projeta o futuro. As canções de Chico Buarque, como já demonstramos, mesmo que entremeadas de

¹⁴¹ BUARQUE, Chico. *Revista 365*, 1976. Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_365_76.htm Acesso em 12/04/2012

poesia, sempre apontaram caminhos visando a melhorar ou aperfeiçoar aspectos do cotidiano que, mesmo que de forma velada ou subentendida, também estavam sendo mostrados na canção e é justamente por isso que avaliam o cotidiano ao mesmo tempo que o influenciam.

Um de nossos questionamentos iniciais era se o cotidiano banal seria digno de poesia. Percebemos, a partir do conceito já citado de cotidiano observado por Luckács e por Agnes Heller, que o cotidiano nos envolve a ponto de afirmarmos que não existe poesia ou arte que não nasça do cotidiano e a que a ele não retorne. O que comumente chamamos de banal é a vida humana diária, fonte de qualquer obra de arte. Todos os elementos que comporão a poesia, através das mãos do artista, estão presentes no cotidiano. É possível transformar em arte qualquer aspecto da cotidianidade, apesar de estarmos acostumados a elementos etéreos, como os sentimentos, como sendo os constituintes da obra de arte, pois há uma verdade praticamente estabelecida, não só na nossa, mas em várias culturas, de que somente os sentimentos são algo nobre. Elementos absolutamente concretos ou até mesmo áridos, como as condições de trabalho, a situação política, a marginalidade ou a violência, presentes e predominantes no cancionário buarqueano, demonstram exatamente o contrário. O que chamamos de banal, que são as ações rotineiras do dia a dia e, principalmente, os problemas humanos em toda a sua concretude, formam a base da arte buarqueana modificados pelo talento transformador do artista.

5.1. A crônica musical

Como já temos afirmado várias vezes, uma crônica não necessariamente precisa ser um texto em prosa, e mesmo que o seja, o que o caracteriza é que se trata de texto artístico, literário. Como já lembrado na introdução desta pesquisa, não cabe mais, nos dias de hoje, incluir a crônica entre os gêneros jornalísticos, pois, para os mesmos, não há possibilidade de se contar com o elemento ficcional inúmeras vezes presente nas crônicas. Já o fato de grandes cronistas, como Rubem Braga ou Machado de Assis, por mais de uma vez, terem utilizado poemas em suas seções de crônica, mostra que a forma não é determinante para se classificar um texto como crônica, mas sim os elementos presentes no conteúdo, o que pretendemos demonstrar analisando tais elementos separadamente e verificando se podem ser encontrados nas canções buarqueanas.

Colaboradora da historiografia, apesar do elemento ficcional que normalmente a acompanha, *"a crônica pode constituir o testemunho de uma vida, o documento de toda uma época ou um meio de se inscrever a história no texto"*. (ARRIGUCCI, 1987 p.52).

Antonio Cândido observa, referindo-se à crônica:

No Brasil, ela tem uma boa história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu. (CÂNDIDO, 1998 p.5)

O autor está abrindo caminho para se perceber que a referida aclimação não se deu por nenhuma outra razão que não seja a afinidade que o gênero possui junto ao povo brasileiro, que gosta de conversar sobre os mais variados assuntos, desde que seja uma conversa leve, prazerosa. É exatamente utilizando essa aparente leveza que a crônica se insere no jornal diário, repleto, em sua grande maioria, de notícias negativas, uma vez que, em jornalismo, é sedimentada a ideia de que felicidade não dá manchete.

A crônica aparece no jornal como um momento de descanso, um contraponto às notícias sempre tão áridas, como bem já havia observado Afrânio Coutinho, chamando-a de *"recreio do espírito"* (2001 p.559-560), o que também foi percebido por Antonio Dimas:

[...] dentro das páginas de um jornal, peçadas de informações rigorosas, a crônica funcionaria como descanso para o leitor, na medida em que ela se constrói a partir de um evento qualquer, porém moldada numa linguagem que tende para a ambiguidade, *tende para a plurivocidade* (DIMAS 1974 p. 49).

Entretanto, a aparente leveza da crônica não a impede de se constituir em espaço de reflexão, de denúncia, de debate político e social. A crônica enxerga o fato ou a situação através do olhar e do envolvimento do cronista. É possível para o seu leitor perceber o elemento humano por trás do texto.

A crônica serve para mostrar o outro lado de tudo - dos palanques, das torres, dos eclipses, das enchentes, dos barracos, do poder e da majestade. Ela não consta no periódico por condescendência. A crônica é a lágrima, o sorriso, o aceno, a emoção, o berro, que não têm estrutura para se infiltrar como notícia, reportagem, editorial, comentário ou anúncio publicitário no jornal. E, contudo, é um pouco de tudo isso.¹⁴²

Ao aproximar, de forma intencional ou intuitivamente, as letras das canções ao gênero crônica, observamos que a forma como as canções buarqueanas se moldam também contribui fortemente para a aceitação que sua obra obtém junto ao público. Se o êxito que a crônica alcança junto ao leitor de jornal é incontestável, as canções enriquecidas pelos recursos da oralidade e da melodia aumentam sua comunicabilidade e consequente sucesso.

Até mesmo a característica das canções buarqueanas serem aparentemente simples, descomplicadas, falarem ao brasileiro comum com o uso de tantos termos coloquiais e ditados conhecidos, como foi possível observar na análise que empreendemos, revela o quão próximas estão do texto da crônica.

Qualquer canção buarqueana que tenha como tema o cotidiano também poderia ser crônica de jornal com o acréscimo de algumas palavras que tornassem a narrativa mais linear, em prosa, se bem que reiteramos, mais de uma vez, que nosso entendimento é que a estrutura em verso também pode ser crônica e que a linearidade não é uma condição obrigatória, mas apenas uma aproximação ao texto mais comum e conhecido do gênero crônica. A letra de uma canção buarqueana em forma de poema

¹⁴² DIAFÉRIA, Lourenço. Por que me ufano da minha horrível e gloriosa esquina. In Depoimento - Escritor Brasileiro 81 - São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

poderia ser facilmente transformada em um tipo de texto mais contínuo, conhecido como de crônica, o que lhe possibilitaria estar impressa em qualquer jornal sob a proteção (sem polêmica) do gênero crônica.

Entendemos como característica principal da crônica o trazer à discussão fatos miúdos do dia a dia numa linguagem distante da linguagem acadêmica ou jornalística, justamente porque pode ser entremeada de ficção, fatos esses que são comuns ao cidadão comum, com os quais ele se identifique. Sua forma ou o veículo que a abriga não são o que determina o gênero, como discutimos em outros capítulos deste trabalho.

[...] a crônica pode dizer as coisas mais sérias e mais empenhadas por meio do ziguezague de uma aparente conversa fiada. Mas igualmente sérias são as descrições alegres da vida, o relato caprichoso dos fatos, o desenho de certos tipos humanos, o mero registro daquele inesperado que surge de repente[...] (CANDIDO,1998 p.12)

As letras de Chico Buarque possuem todos os elementos enumerados por Antonio Candido e, principalmente, trazem a seriedade dos fatos que narram.

Difícilmente um artista escolheria como temas um pivete de rua, o movimento migratório, uma construção, um pedreiro, uma disputa entre gravadoras ou um casamento burguês para fazer poesia. Essas seriam, possivelmente, escolhas de um cronista, mas, por outro lado, também dificilmente um cronista faria uma crônica tão poética, tão lírica, a partir de assuntos tão áridos. Chico é cronista e poeta, não há como separar um do outro e talvez seja nesse hibridismo que resida o artista único, capaz de se transformar em unanimidade para tantas gerações.

Outro aspecto que se insere no âmbito da crônica é a familiaridade com seus leitores que todo cronista obtém, muitas vezes, lembrando até mesmo uma cumplicidade. A crônica semanal, presente na maioria dos periódicos brasileiros, possibilita que isso aconteça de forma natural. O leitor aprende a conhecer o que o cronista pensa, como é sua escrita e se identifica tanto com a forma como com o conteúdo de suas crônicas. É comum que o leitor se torne fiel ao cronista, seguindo-o não apenas semanalmente, mas, muitas vezes, até para outro periódico, aguardando com expectativa suas próximas crônicas. O que chamamos nesta pesquisa de crônica musical

também permite que a familiaridade ocorra nas duas direções: do leitor/ouvinte para o cronista e do cronista para o leitor/ouvinte.

Diariamente, e, há muitos anos, as canções buarqueanas estão sendo tocadas nas rádios e televisões. Comumente, o cronista se aproxima de seus leitores/ouvintes com intimidade chamando-os de "você" e contando coisas sobre si próprio ao usar, frequentemente, o verbo em primeira pessoa, como é comum na maioria de suas crônicas. Não foi qualquer um, mas o próprio narrador quem fez o samba em homenagem ao malandro: "*eu fui fazer um samba em homenagem[...]*". Da mesma forma, foi ele quem teve um pesadelo, "*eu tive um pesadelo agora[...]*" ou recebe diariamente o mesmo beijo "*[...]e me beija com a boca de hortelã*".

Apesar de Chico ter, reiteradamente, sua obra ligada à sua capacidade de compor no feminino, o que é realmente comprovado pela qualidade de algumas músicas como *Com açúcar com afeto* ou *Joana Francesa*, a grande maioria de suas composições é narrada em primeira pessoa por um personagem masculino, que é quem conversa com seu ouvinte/leitor. Das vinte e quatro canções analisadas anteriormente, apenas em *O meu guri*, o narrador está no feminino, pois trata-se claramente de uma mãe que conta a história de seu filho.

O eu masculino que predomina no cancioneiro buarqueano não é um narrador que se repete, mas, ao contrário, adquire muitas formas, personalidades, ocupações, sendo a mais constante a do sambista, principalmente, no seu cancioneiro que fala de amor. A escolha pelo narrador sambista não pode ser considerada aleatória. O compositor Chico Buarque é, desde o início de sua carreira, um autodenominado sambista e escrever a partir da perspectiva desse personagem lhe dá, com certeza, mais segurança e prazer para poder dizer as coisas que ele próprio sente. Além disso, a figura do sambista está intimamente ligada à figura romântica do boêmio ou do malandro, aceitas e admiradas por, praticamente, todas as camadas da sociedade brasileira. É um ser que nasce do povo e por ele transita com familiaridade. Entretanto, no cancioneiro que tem como foco o cotidiano, esse mesmo narrador diversifica-se ainda mais e pode ser o marido (*Cotidiano*), ou aquele que vai preso (*Acorda, amor*), o compositor (*Paratodos*), o dono da cidade (*Carioca*) e, claro, também o sambista (*Homenagem ao Malandro*).

Esse eu masculino tão diverso, e por isso mesmo, tão bem aceito, fala com seus leitores/ouvintes sobre praticamente tudo. E o leitor/ouvinte, com quem o cronista musical conversa, assim como o narrador, também assume vários papéis. Pode ser um rapaz, uma mulher, ou ter gênero indefinido dependendo sempre do contexto da composição. A indefinição permite que qualquer um se sinta parte da canção como se o narrador estivesse falando com cada pessoa. O ouvinte pode ser chamado mais formalmente por "*senhor*" como em *Roda-Viva*: "*A roda da saia, a mulata Não quer mais rodar, não senhor*" e também por "*ilustre cavalheiro*" como em *Paratodos*: "*Creia, ilustre cavalheiro/Contra fel, moléstia, crime/Use Dorival Caymmi*" ou até de forma desrespeitosa por "*bandido infeliz*" como em *Hino de Duran*, "*A lei te vigia, bandido infeliz/Com seus olhos de raio-X,*" ou simplesmente por tu ou você, como acontece em várias canções.

Mais do que familiaridade, como já observado, um bom cronista cria cumplicidade com o seu público e, em várias ocasiões, iguala-se a ele. Chico Buarque usa o termo coloquial "a gente" ou "nós" em muitas de suas canções: "*o que será que será/que dá dentro da gente e que não devia/ que desacata a gente, que é revelia*" ou "*a gente vai levando/ a gente vai levando/ a gente vai levando essa guia*", ou ainda "*pela cachaça de graça que a gente tem de engolir/pela fumaça desgraça que a gente tem que tossir/pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair/Deus lhe pague*" como um dos recursos para ficar junto ao ouvinte, principalmente em situações de desamparo como nas três canções citadas acima, respectivamente *O que será*, *Vai levando* e *Deus lhe Pague*, todas elas que também abordam a temática do cotidiano. É o cronista em atitude solidária, dividindo os problemas e as agruras com seus personagens.

Outra característica das canções buarqueanas é que o narrador ou personagem principal, mesmo que fale do passado ou do futuro, está sempre no tempo presente, que também é o tempo textual das crônicas. Cantar situações do presente, conhecidas de praticamente toda a população de um grande centro urbano, vivenciadas ou assistidas pelo cronista, não permite imparcialidade ou a análise fria da história com a distância que se faz necessária. A crônica está impregnada de impressões pessoais do cronista que consegue captar o "clima" social de seu tempo.

Para a crônica o que interessa, muito mais do que o fato, é a humanidade que aquele fato toca, não é fria como a notícia, não é imparcial, não é meramente informativa, é prosa poética. (AGUIAR,

São muitos, como já verificamos, os elementos constituintes do gênero crônica que também são constituintes das letras das canções compostas por Chico Buarque. Tanto a crônica como a canção não existem para ensinar ou informar, mas para entreter, para dar prazer, entretanto, comumente ultrapassam esse objetivo inicial. Detectar todo o alcance que uma mensagem pode obter ao ser transmitida através da simplicidade de seus textos permitiu que seus escritores ou compositores os utilizassem com maestria. Apesar de se apresentarem em textos curtos, apesar de existirem mais para proporcionar prazer aos seus ouvintes e leitores, as crônicas e as canções ensinam e convencem divertindo, como já havia observado Antonio Cândido:

É importante insistir no papel da simplicidade e da brevidade e graça próprias da crônica. [...] Na verdade, aprende-se muito quando se diverte, e aqueles traços constitutivos da crônica são um veículo privilegiado para mostrar de modo persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas. (CANDIDO, 1998 p.11)

Da mesma forma, também a efemeridade que sempre esteve tão ligada ao gênero crônica, assume uma nova significação quando seu autor ultrapassa a barreira da escrita vazia, superficial e sua escrita sobrepõe-se à brevidade dos fatos. Os fatos envelhecem, mas a crônica não, como bem observou Carlos Drummond de Andrade:

Crônicas escritas há mais de cem anos por um cidadão chamado Machado de Assis estão hoje vivas como naquele tempo. Os acontecimentos perderam a atualidade, mas a crônica não perdeu, porque ela traduz uma visão tão sutil, tão maliciosa, tão viva da realidade, que o acontecimento fica valendo pela interpretação que Machado de Assis deu. (ANDRADE, 1999 p. 13)

Uma significativa comprovação da elevação que uma crônica pode ter é o sucesso que suas coletâneas organizadas em livros têm alcançado. Isso se deve, principalmente, porque, além da visão da realidade que a crônica alcança e à que se referia Drummond, podemos perceber também que os fatos, na sua grande maioria, tendem a se repetir durante muito tempo, mesmo que seus personagens ou o contexto se alterem em alguma medida.

Os exemplos são muitos. A situação dos pedreiros cantada por Chico, na

década de 70, época de incremento da construção civil em São Paulo, o que provavelmente, chamou a atenção do compositor, foi uma situação que, podemos perceber, se alterou muito pouco em todos esses anos. O pedreiro de uma construção paulistana ou carioca continua com, praticamente, todas as condições de vida denunciadas na canção, de forma inalteradas. Isso significa que *Pedro Pedreiro* ou *Construção* continuam atuais.

O cronista não cantou o crescimento no volume das obras urbanas, o que, tornaria a obra datada, mas a condição de trabalho e de vida de seu principal personagem, seja um pedreiro ou servente. Cantou a pequenez do indivíduo frente ao capital que o oprime, cantou o sentimento de impotência do trabalhador que ganha mal, trabalha muito e em condições desumanas que não permitem sua ascensão social.

Da mesma forma, é possível observar que, desde que *Carioca* foi escrita em 1998, pouco mudou no cenário do Rio de Janeiro descrito na canção. Os bailes funk, o samba no Flamengo, as prostitutas de Copacabana continuam compondo a cena carioca, e, mesmo que algo venha a se alterar com quaisquer desses personagens, um leitor ou ouvinte saberá apreender as mudanças sem que a canção perca seu valor, exatamente como ainda podemos fazer, nos dias de hoje, a leitura de um samba de Noel Rosa. Se, no futuro, as meninas prostitutas não mais estiverem em Copacabana, mas no Leme ou no Leblon, pouco importará para o entendimento da canção. O cronista quer que o olhar de seu público recaia sobre a situação dessas prostitutas cada vez mais jovens e que não poderiam estar na rua se vendendo. É o sentimento de indignação, mesmo que haja alguma beleza na aparência dessas jovens, que o cronista captou e quer transmitir; daí decorre a atualidade do texto que não se perde.

A crônica transita entre o público e o privado fazendo o registro da história social. Seu autor se vale dos inúmeros significados que uma mesma palavra adquire em função das experiências individuais e da sociedade como um todo para conseguir, mesmo em um texto limitado pelo tamanho, de narrativa curta, fazer a ponte entre o público e o privado. Por isso que, em tantas canções buarqueanas, apesar da situação que estava sendo abordada fosse a situação de uma coletividade, na qual várias vozes pudessem ser ouvidas, também a voz e a impressão pessoal do compositor sempre conviveram harmonicamente. São as muitas vozes, a que se referiu Antonio Dimas como foi posto acima, explícita ou implicitamente sustentando o que quer ser dito.

A crônica se origina na narração oral, como ensina Davi Arrigucci ao comentar sobre as crônicas de Rubem Braga:

[...][Braga] forjou, na verdade, uma forma literária única, feita com a mescla de elementos variados, vindos até onde se pode perceber, da antiga tradição do narrador oral (no caso do contador de causos do interior) e da bagagem do cronista moderno, associado à imprensa e experimentando na labuta das grandes cidades de nosso tempo.” (ARRIGUCCI, 1987 p.55)

A oralidade está na essência da crônica que é construída como uma conversa entre narrador e leitor, ou poderíamos também dizer, compositor e ouvinte. Já demonstramos, acima, que o compositor seguia a mesma escola ao se dirigir diretamente ao seu ouvinte, chamá-lo pelos mais diversos tratamentos e conversar sobre os mais variados assuntos, como se conversa com alguém conhecido.

O fato das canções estarem ligadas à oralidade, também na forma, pode ser considerado apenas como uma variante do gênero crônica. Além do fato das crônicas figurarem, já há algum tempo, em rádio e televisão, hoje em dia, com a disseminação da internet, amplia-se muito a possibilidade de cronistas serem publicados, principalmente, em sites próprios, e, não raro, alguns desses sites também disponibilizam a escuta de suas crônicas sem a forma escrita, enquanto outros ainda adotam as duas formas para divulgar sua obra.

Quanto à questão da musicalidade, ela só vem enriquecer a crônica escrita, a letra da canção. Além da melodia que, comumente, na obra de Chico Buarque, reforça a mensagem da letra, como já analisado em capítulo anterior, ainda há o fato de que o cantor dá a entonação que ele deseja a cada palavra ou frase, dirigindo de forma mais direta a mensagem a ser transmitida. Não há como não perceber que se trata de uma brincadeira quando ao final da canção *Doze Anos*, Chico gargalha como criança, reforçando para o seu leitor/ouvinte exatamente a mensagem que a letra trazia de alegria da infância de antigamente. Outro exemplo, justamente na linha contrária, demonstra que não é possível um leitor/ouvinte esboçar um sorriso ao ouvir a maneira de cantar séria, sem grandes variações, que o artista emprega para acompanhar o ritmo marcado, angustiante, repetitivo, de *Construção*. A oralidade na forma permite que a crônica musical se expresse por si só de forma muito mais eficiente.

A crônica tem sido, principalmente nos últimos anos, objeto de pesquisa, tanto do jornalismo quanto da literatura e, cremos, que também a música deveria se

apoderar do gênero, já que a independência que sempre caracterizou o gênero textual permitiu que o mesmo ocupasse muitos e variados suportes, inclusive o da canção. A autonomia estético-linguística da crônica, sua riqueza de significados, comprovam sua independência à qual já se referia Coutinho:

A crônica impôs-se, ainda que discretamente, pelo espírito de independência. E, encarada pelo cunho do individualismo que sempre a distinguiu, o pressuposto é de que o cronista aja sempre de maneira livre e desembaraçada. (COUTINHO, 1971 p.122).

Uma das hipóteses a ser respondida por esta pesquisa é se as canções buarqueanas poderiam ser consideradas crônicas. Constatamos que todos os elementos da crônica estão presentes nas canções de Chico. Como cronista, o artista acompanhou o movimento da sociedade por várias décadas, retratando-o, interpretando-o e, mais do que isso, dando-lhe o sentimento de toda uma nação.

Da mesma forma que acreditamos que a escolha pelo gênero samba foi fator decisivo na trajetória de sucesso de Chico Buarque, também a opção pela crônica narrativa, tão familiar e bem aceita pelo brasileiro para dar corpo às suas canções constituiu-se como um diferencial na obra do artista e possibilitou que ele falasse tão próximo a tantas gerações.

6. TROCANDO EM MIÚDOS – Considerações Finais

*Não me agrada recordar nem os anos 60 nem os 70, dos 80 não me lembro, e nos 90 começou a idiotice. Nunca estive de acordo com o que me cercava. Me agrada estar vivo, fazer as coisas em meu ritmo, sem pressões.*¹⁴³

Chico Buarque

Nosso objetivo nesta tese foi identificar de que forma Francisco Buarque de Hollanda atuou e continua atuando sobre o cotidiano, de forma a percebermos se sua obra foi ou não avaliadora desse mesmo cotidiano. Nosso percurso concentrou-se em quatro etapas que consideramos essenciais: inicialmente apresentamos o artista e sua obra devidamente inseridos em seu contexto social, em um segundo momento, a recepção que o artista teve e a formação do mito moderno em que se transformou, a análise de sua canções e, finalmente acreditamos ter conseguido comprovar como o artista foi, ao mesmo tempo, cronista e avaliador de seu tempo.

Acreditamos que toda e qualquer análise de uma obra literária ou musical está intimamente ligada ao contexto em que a mesma nasceu. Foi imprescindível conhecer esse contexto a fundo para entendermos as situações e os motivos que deram origem à criação de cada letra de canção buarqueana que foi analisada por esta pesquisa. Por outro lado, foi também esse mesmo contexto que nos revelou as influências que as canções provocaram no meio que as recebeu. O movimento foi e continua sendo cíclico, como observou Wisnik:

...as canções de Chico Buarque, ao mesmo tempo em que assinalam acontecimentos da vida brasileira nas últimas décadas, são elas próprias acontecimentos marcantes que se vão formulando para nós “em tempo real” e em tempo simbólico. (WISNIK, 2004, p. 243)

O alcance dessa interferência é determinado pela credibilidade que o

¹⁴³ Trecho da entrevista concedida ao *Caderno2/O Estado de São Paulo* em /05/2005. Disponível no endereço http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_caderno2_290605.htm

meio concede ao artista. No caso buarqueano, foi praticamente um contrato assinado em branco que a sociedade brasileira, leia-se não apenas público, mas também mídia e até mesmo autoridades públicas, lhe concedeu. Por mais que algumas vezes, Chico Buarque demonstrou ter tido vontade de rasgar esse contrato que lhe foi outorgado, na maior parte do tempo esteve, como artista e como personalidade de seu tempo, bastante confortável com a responsabilidade. Havia estofo cultural para sustentar o peso da incumbência de ser porta-voz e avaliador da cotidianidade.

Quando se pergunta sobre Chico Buarque, normalmente as pessoas se lembram de suas canções de amor, ou então de suas canções de protesto contra a ditadura. Essas duas referências se tornaram lugar-comum para explicar a obra do compositor, entretanto, esperamos ter demonstrado ao longo deste trabalho, que Chico cantou a ditadura e suas mazelas porque vivíamos em uma ditadura, mas cantou muito mais do que isso. Cantou inúmeras questões sociais que incomodavam não apenas ao artista, mas a grande parcela da sociedade brasileira. Cantou o abandono do moleque de rua, a rotina miserável do operário da construção civil, a ilusão do imigrante seja para as grandes cidades ou até mesmo para o exterior, cantou a violência urbana, cantou a rotina de uma sociedade burguesa, e, constantemente, pelo olhar do mais fraco, do desvalido.

"Sempre há o que aprender, ouvindo, vivendo e sobretudo, trabalhando, mas só aprende quem se dispõe a rever as suas certezas". (RIBEIRO 1986 p.59) Por se tratar de um ídolo muitíssimo conhecido, fatos relacionados ao artista ou à sua obra foram repetidos inúmeras vezes e algumas certezas foram se solidificando sem que nem sempre tivesse havido qualquer base investigativa para as comprovar. Descobrir que Francisco Buarque de Hollanda foi um cantor absolutamente popular no início de sua carreira a partir da captura que realizamos na imprensa, muito diferente da imagem do artista que temos atualmente, cremos não ter sido surpreendente e significativo apenas para esta tese, mas para muitos outros estudos que, com certeza, ainda se escreverão sobre o artista.

Foi exatamente um processo de rever algumas certezas a respeito do compositor, como bem ensinou Darcy Ribeiro, o que nos proporcionou a pesquisa que realizamos na imprensa nos dez primeiros anos de sua carreira. Provavelmente foi o Chico Buarque mais popular, capaz de se apresentar em inauguração de shopping-center e de fazer jingles para imobiliária, menos arredo à imprensa e até ao próprio público, que possibilitou que o compositor alcançasse, com sua obra, a admiração de todas as

classes sociais do Brasil. O artista mais intelectual, e por isso mais distante, acreditamos que não teria tido a mesma aceitação, mesmo com a qualidade inquestionável de suas canções. São muitos os exemplos de artistas com obras de extrema importância e que não conseguiram a popularidade do compositor de *Construção*.

Também a partir do resgate na imprensa constatamos como a nossa necessidade de ter um mito irrepreensível, tornou-nos, tanto a mídia quanto o público, condescendente com qualquer posição do artista que viesse em direção contrária ao desejo popular. Assim, se uma peça de sua autoria como *Roda Viva* não agradou ao público, muito pelo contrário, chegou mesmo a chocá-lo, a "culpa" era do diretor Zé Celso. Nunca foi admissível que Chico Buarque pudesse cometer tal deslize em sua obra. Da mesma forma como ocorreu, recentemente, em 2013, na discussão em torno da liberdade de se escrever uma biografia não autorizada. Chico se posicionou arbitrariamente contra, o que compromete a liberdade que ele tanto apregoeou, principalmente durante a ditadura, mas sua posição foi rapidamente esquecida pela imprensa, que o poupou de maiores dissabores. Ninguém deseja “manchar” a imagem de Chico Buarque. O artista tem de ser sempre politicamente correto e comungar com a maioria da população brasileira, justamente porque ainda é visto como uma unanimidade, o nosso maior intérprete da realidade. Chico constituiu-se num porto seguro, alguém em que podemos confiar, em um país de poucos ídolos.

Outra certeza repetida constantemente e que esta pesquisa veio questionar é a afirmação de que Chico é um escritor que escreve no feminino. Isso nem de longe se configura como uma constante em sua obra. O compositor realmente tem canções belíssimas escritas no feminino, das quais podemos destacar *Com açúcar e com afeto* escrita, sob encomenda, em 1966, para a amiga Nara Leão, ou ainda *Sem Fantasia*, do ano seguinte. Mas seria preciso esperar cinco anos para conhecer sua terceira canção no feminino *Atrás da Porta* (1972). Canções como *Ana de Amsterdã* ou *Bárbara* escritas para a peça *Calabar*, como também *Teresinha*, *Folhetim* e *O Meu Amor* para a *Ópera do Malandro*, e ainda *A História de Lily Braun* de *O Grande Circo Místico* apesar de também serem canções narradas no feminino, foram criadas para as personagens femininas dessas peças, exigências do próprio texto dramático.

Nossas pesquisas demonstraram que, das 330 canções que compõem seu cancioneiro, apenas cerca de dez por cento desse total têm um narrador feminino, número bastante inferior ao narrador malandro ou ao narrador sambista e masculino que

predominam em sua obra. A grande maioria das canções compostas pelo olhar da mulher foi feita em parceria com outros compositores, justamente para atender as necessidades dos textos teatrais, muitos deles feitos a quatro mãos.

O narrador masculino que canta a mulher nacional em canções como *Carolina*, *Januária*, *Rita*, ou simplesmente a típica morena brasileira que conquista o coração masculino, claramente é um homem que se apropria com muita facilidade do universo feminino e que, por isso, talvez encontre tanto eco entre esse público. É inquestionável que se trata de um narrador que aprecia e admira o sexo oposto tanto pela parte física como pela emocional, e que se posiciona como um grande curioso pela mulher:

Continuo com a curiosidade intacta, com o mesmo desconhecimento e esta estranha admiração. Sempre [as mulheres] me surpreendem e suas opiniões me interessam mais que a dos homens.¹⁴⁴

Se há predominância de algo que se destaca na obra buarqueana, muito mais que a propaganda escrita no feminino, é a brasilidade da qual está impregnada. Tanto pela forma, na escolha dos ritmos musicais que passa pelo baião, pelo choro e tantos outros, mas que tem o claro predomínio do samba, como também pelo texto em crônica, um gênero genuinamente nacional, tão ao gosto popular do brasileiro. Samba e crônica, música e literatura, um casamento que deu o contorno à obra buarqueana. Da mesma maneira, obviamente também pelo conteúdo, a brasilidade expressa em temas de inspiração da vida cotidiana brasileira deu o tom ao seu cancioneiro.

É preciso ressaltar que Chico Buarque nunca falou apenas de um tipo específico de cotidiano em suas músicas. O cotidiano explorado pelo compositor, tanto podia ser de toda uma sociedade, como de um grupo social, ou de um único personagem como, por exemplo, o malandro. Se assim o fosse, esse personagem ou grupo era suficientemente conhecido pela sociedade como um todo para que seu ouvinte/leitor, conhecendo as características daquele grupo ou daquele indivíduo, partilhasse do fato vivenciado pelo personagem e, principalmente, da opinião do narrador sobre o fato.

O cotidiano também podia ser visto pela ótica de apenas uma só pessoa,

¹⁴⁴BUARQUE, Chico. Entrevista concedida ao Estado de São Paulo em 29/06/2005. Disponível no endereço http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_caderno2_290605.htm

um anônimo qualquer, mas que conseguimos identificar como alguém que conhecemos, ou até mesmo nós próprios, pois o compositor sempre foi capaz de apreender as características, as emoções, os medos e os anseios dos moradores dos grandes centros urbanos. Chico não falava apenas "sobre", mas "por" um personagem. Com a mesma naturalidade falava, por exemplo, "sobre o" artista em *Tempo e Artista*, ou em *A voz do dono e o dono da voz*, mas também "pelo" artista como em *Paratodos*. Três canções que facilmente podem ser atribuídas ao momento que o compositor atravessava, já referido anteriormente, e que, portanto, poderiam ser todas construídas em primeira pessoa com o olhar do narrador. Entretanto, Chico escolhia com precisão como deveria se chegar ao fato ou a uma situação social com maior ou menor proximidade com o seu ouvinte/leitor, de forma a reforçar a mensagem expressa pela letra da canção.

O narrador buarqueano constrói sua crônica, permitindo-se analisar livremente um personagem ou situação, de maneira a nos fornecer uma nova imagem sobre o tema, ou explorar a imagem que já é conhecida, revelando novos aspectos, aprofundando-a, dirigindo o olhar de seu leitor/ouvinte. Nesse sentido, suas letras são sempre de denúncia que não necessariamente precisa ser política. A denúncia pode ser simplesmente de um costume, como por exemplo, a acomodação presente em um casamento de muitos anos lembrada em *O casamento dos Pequenos Burgueses*, ou a rotina massacrante do homem urbano em *Cotidiano*.

A referida denúncia não é explícita, mas habilmente construída através da ironia em mostrar ao ouvinte/leitor uma situação que ele conhece profundamente, recheada de "verdades" que a sociedade impõe, e, sobre a qual não se questiona e, invariavelmente, terminar a narrativa com a derrota do personagem que cede à pressão, que se cala "*com a boca de feijão*".

Um escritor de letras de música se tornou um dos escritores mais "lidos" do país. Provavelmente, a maioria do público adulto de um grande centro urbano como São Paulo ou Rio de Janeiro conhece Chico Buarque e se lembra de, pelo menos, parte de alguma canção sua. É um fenômeno enquanto compositor e enquanto mito como já demonstramos nos capítulos anteriores.

Paulo Freire dizia que a leitura do mundo precede a leitura da palavra.

[...] a leitura do mundo precede sempre a leitura da palavra e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele. [...] a leitura da palavra não é apenas precedida pela leitura do mundo, mas por uma certa forma de 'escrevê-lo' ou de 'reescrivê-lo', quer dizer, de transformá-lo através de nossa prática consciente. (FREIRE, 2006 p.20)

Chico fez a leitura do mundo para tantas gerações antes mesmo que, por muitas vezes, essas mesmas gerações se apercebessem disso. Sua leitura da realidade era tão precisa, que o compositor rapidamente e, apesar da pouca idade, se tornou o porta-voz da sociedade brasileira. Não era uma transmissão fria de fatos, mas construída através de uma poética sofisticada, entretanto, elaborada através de termos e ditados bastante coloquiais, e embalada em melodias que encantavam e sensibilizavam o ouvinte para a letra.

Na escolha dos temas de suas crônicas musicais já estava a primeira avaliação do artista de qual aspecto do brasileiro ou da sociedade brasileira era preciso trazer à tona. Sua leitura de mundo transformou sua arte em arte utilitária, capaz de criar consciência, de mobilizar massas. Contudo, a excepcionalidade desse alcance está na construção acurada, rigorosa das letras de suas canções. São narrativas completas, precisas, que criam empatia com o público chamado a se questionar sobre situações políticas e sociais estabelecidas.

Chico repetiu, inúmeras vezes, em entrevistas que sua grande ambição desde muito jovem, era ser um cronista, sem se aperceber que já o era desde a passagem de sua *Banda* e que o continuou sendo, ao longo dos anos. Mas se tivéssemos ainda qualquer dúvida, viria de um cronista para outro, um aval incontestável:

Talvez a marca de Chico Buarque nestes 22 anos de carreira seja a radicalidade com que exerceu sua arte. Ele foi romântico, e radicalmente romântico, quando o país ainda se permitia a romantismos. E cantou Carolina, Januária e uma série de moças na janela. Ele foi provocador, e radicalmente provocador, numa época que o compositor chamou mais tarde de "página infeliz da nossa história" em que não se permitiam provocações. E cantou Apesar de você como porta-voz de quase toda a Nação. Foram mais de 100.000 compactos vendidos antes de o Governo apreender o disco. Ele foi amargo, e radicalmente amargo, num período em que o país não tinha mais motivos para se divertir com canções. E cantou Construção, Deus lhe pague. Enfim, ele foi otimista, e radicalmente otimista, quando o Brasil acreditava que se abria para um novo tempo. E cantou Vai passar.

Aprendi a gostar de música brasileira por causa de Chico Buarque.

Entrei numa fila numa lojinha da Rua Barata Ribeiro, no Rio, para comprar o compacto simples em que Nara Leão cantava A banda. A loja tinha duas vendedoras. Uma só atendia quem procurava A banda. A outra cuidava do resto dos fregueses. Torci por Carolina num festival do Maracanãzinho. Fiz parte de muitos corais improvisados em festas adolescentes para entoar Noite dos mascarados. Vaiei Sabiá. Eu também não percebi na época a delicadeza deste canto de exílio. Ensaiei um sorriso de vingança quando ouvi no rádio pela primeira vez a empolgante Apesar de você. Tentei várias vezes decorar a letra de Cálice para aumentar o coro dos shows em que Chico e o MPB-4 não podiam cantar a música. Durante um tempo, tinha mania de chorar quando ouvia o Samba de Orly. Comemorei a volta de muitos amigos com Feijoada completa na vitrola. Corri para comprar Sinal fechado, o LP em que Chico canta músicas de outros compositores, e, até hoje, de toda a turma de craques que compõem o disco, o meu favorito é Julinho da Adelaide. Comemorei, com alguns milhares de brasileiros, a volta de Chico aos palcos na turnê que ele realizou no início do ano. Sei que a minha história não é muito original. É a história de uma geração.

Ninguém cantou com mais precisão a História do Brasil do que Chico Buarque nestes 22 anos. Para saber como estava indo o país, bastava ouvir seu último disco. Taí outra marca da obra de Chico: ele foi, durante este tempo todo, o mais arguto dos repórteres da MPB. E em nenhum momento, em favor da boa reportagem, e o Brasil urbano ainda não encontrou um retratista mais fiel, ele desmereceu seus títulos de bom poeta e compositor.¹⁴⁵

Começamos essa tese com um trecho de uma crônica de Rubem Braga em que o experiente cronista saudava a beleza de *A Banda*, afirmando que a composição do então artista iniciante já era uma crônica, e não haveria maneira melhor de terminá-la do que com a crônica acima de Arthur Xexéu em que também um cronista, passados vinte e quatro anos, em 1988, atestou com maestria o que tentamos demonstrar ao longo dessa pesquisa: Chico Buarque foi um avaliador preciso da História do Brasil, da cotidianidade, "*o mais arguto dos repórteres da MPB*" como disse o cronista.

A credibilidade que o artista-avaliador possuía está traduzida na frase "*para saber como estava indo o país, bastava ouvir o seu último disco*", o que significava dizer que sua avaliação era incontestável, exatamente o que buscamos demonstrar ao longo desta tese.

Após conhecer os cinquenta anos de uma obra construída na palavra milimetricamente escolhida, que foi capaz de representar a expectativa, vingança, dor, e todo o sentimento de um povo, temos, enfim, a exata noção de que seriam necessárias

¹⁴⁵ XEXÉO, Arthur. Chico, o sucesso. 1988. Disponível no endereço eletrônico http://www.chicobuarque.com.br/texto/depoimentos/mestre.asp?pg=depoto_xexeo.htm

centenas de teses para dar conta de todos os aspectos dessa mesma obra. Acreditamos ter contribuído para conhecer um pouco mais da produção buarqueana e do contexto que suas canções retrataram, e que sirva de estímulo e convite a outras teses que precisarão ser escritas sobre Francisco Buarque de Hollanda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Joaquim Alves. **Música Popular e indústria cultural**. Campinas: UNICAMP, 1989 Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Campinas
_____. **A poesia da canção**. São Paulo. Editora Scipione, 1996.

AGUIAR, Miriam Bevilacqua. **As últimas crônicas de Machado de Assis**. Dissertação (Mestrado em Letras).2004 São Paulo. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2004.

ALVES, Elioenai Dornelles, MUNIZ Marisol Costa Viegas e TELES Cássia Caroline Garcia Dalbem. **Estudos Sobre Gravidez na Adolescência: a Constatação de um Problema Social**. Londrina: Editora UNOPAR, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia**. IN: Poesia Completa. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2003

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

BARRETO, Lima. **Triste Fim de Poliquarpo Quaresma**. São Paulo: FTD, 1992

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Literatura e resistência**. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: EDUSP, 1994.

BUARQUE&PONTES. **Gota D'Água**. (Introdução) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo. Editora Nacional, 1976

_____. **A Revolução de 1930 e a Cultura. Novos Estudos**. São Paulo: Cebrap v.2, 1984

_____. **A vida ao Rés do Chão**. In: Para gostar de Ler - Volume 5. São Paulo: Editora Ática, 1998.

_____. **Literatura e Subdesenvolvimento**. In: A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **Dialética da Malandragem**. In: *O Discurso e a Cidade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

CHEDIAK, Almir(org.) **Songbook – Chico Buarque** (4 vols). Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

_____. **Chico Buarque: o tempo e o artista**. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 2004.

COSTA, Nelson Barros da. (org) **O charme dessa Nação – Música Popular, Discurso e sociedade brasileira**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana. 1971.

DIMAS, Antonio. **A ambiguidade da crônica: literatura ou jornalismo**. In: *Littera*: revista para professor de português e literaturas de língua portuguesa. Ano IV, Nº 12 – setembro-dezembro. Rio de Janeiro: Grifo, 1974.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREDERICO, Celso. **Cotidiano e arte em Lukács**. Revista de Estudos Avançados vol.14 n°.40 Universidade de São Paulo. São Paulo, Sept./Dec. 2000.

FREIRE, Paulo. **A Importância do Ato de Ler: em três artigos que se completam**. São Paulo: Cortez, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As falas, os silêncios. Literatura e Imediações: 1964-1988** in SOLSNOWSKI, Saul et Al. (orgs) Brasil: o trânsito da memória. São Paulo. Edusp, 1994.

_____. **MMPB: uma análise ideológica**. In: Saco de gatos: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GARCIA, Miliandre. **A questão da cultura popular: as políticas culturais do CPC/UNE**. RBH, 47/24. São Paulo, ANPUH, 2004.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

GOLDANI, Ana Maria. **As Famílias brasileiras: mudanças e perspectivas**. Caderno de Pesquisas, Universidade de Campinas, número 91. Campinas, 1994.

GONTIJO, Silvana. **O livro de ouro da comunicação**. São Paulo: Ediouro, 2010.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **A participação engajada no calor dos anos 60**. IN **Impressões de viagem. CPC, Vanguarda e desbunde**. São Paulo, Brasiliense, 1981.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **O historiador escreve sobre o seu filho Chico Buarque**. Folha de São Paulo, 19.10.1991.

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

KOTSCHO, Ricardo. **Do Golpe ao Planalto: uma vida de repórter**. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

KHOURY, Simon. **Bastidores**. Rio de Janeiro: Editora Letras&Expressões, 2001.

McLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem**. São Paulo: Cultrix, 1969

MAFFESOLLI, Michel. **Iconologies, nos idolatries post modernes**. Paris: Albin Michel, 2008

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1995.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora, 34, 2003.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Da ‘mão na mão’ à luta de classes**. In: **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.219-226.

_____. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **As canções de exílio**. In: **O poema: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Lirismo e resistência**. In: Revista CULT. São Paulo: Editora 17, 2003.

_____. **Chico Buarque de Hollanda**. In: **Literatura Comentada** São Paulo: Abril Educação, 1980.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1969.

_____. **Cultura de massas no século XX - Neurose.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

_____. **Cultura de Massas no século XX - Necrose.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

_____. **As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção. Engajamento Político e Indústria cultural na MPB (1959-1969).** São Paulo: Annablume editora, 2001/Versão Digital 2010.

_____. **Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira.** São Paulo: Revista Brasileira de História, 2000.

OLIVEIRA, Adriana Matos de. **A Jovem Guarda e a Indústria Cultural. Análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público.** Dissertação(mestrado) Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2001.

RIBEIRO, Darcy. **O livro dos Cieps.** Rio de Janeiro: Editora Block, 1986

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política, 1964 – 1969.** In: **O pai de família e outros estudos.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras.** São Paulo: Editora 34, 1998

SIQUEIRA, Sueli. **Migrantes e Empreendedorismo na Microrregião de Governador Valadares: sonhos e frustrações no retorno.** UNIVALE, 2009

SOUZA, Claudeir Aparecido. **Música e Poesia nas Canções de Malandragem de Chico Buarque de Hollanda - A tradição poética e a música popular**. 2007. Dissertação(mestrado em letras) Universidade Estadual de Maringá, 2007

TAVARES, Maria da Conceição. **A Política Econômica do Autoritarismo**. In: SCHWARTZ, Jorge; SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: EDUSP, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

_____. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Círculo do Livro, 1998.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

WEINSCHELBAUM, Violeta. **Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros**. São Paulo: Ed.34, 2006.

WERNECK, Humberto. **Gol de letras**. In: **Chico Buarque: letra e música 1**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Tantas palavras**. Chico Buarque. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WISNIK, José Miguel. **Onde não há pecado nem perdão**. In: Almanaque: cadernos de literatura e ensaio. São Paulo: Brasiliense, 6:11-16, 1978.

WISNIK, José Miguel & WISNIK, Guilherme. O artista e o tempo. In: Songbook Chico Buarque. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque: para todos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. **Cidade Submersa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra