

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

ALLYSON DANIEL SILVEIRA PALHANO SOUTO

“Agora falando sério” : A canção de Chico Buarque como crônica e representação artística do fechamento político nos anos de chumbo da ditadura militar brasileira.

JOÃO PESSOA

2022

ALLYSON DANIEL SILVEIRA PALHANO SOUTO

**“AGORA FALANDO SÉRIO” : A CANÇÃO DE CHICO BUARQUE COMO
CRÔNICA E REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA DO FECHAMENTO POLÍTICO NOS
ANOS DE CHUMBO DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA.**

Trabalho de Conclusão de
Curso em Ciências Sociais pela
Universidade Federal da Paraíba.

Orientadora: Cristina Matos

João Pessoa - Paraíba
2022

Catálogo de Publicação na Fonte. UFPB - Biblioteca Setorial do CCHLA
S728a Souto, Allyson Daniel Silveira Palhano.

"Agora falando sério ": A canção de Chico Buarque
como crônica e representação artística do fechamento
político nos anos de chumbo da ditadura militar
brasileira / Allyson Daniel Silveira Palhano Souto. -
João Pessoa, 2022.

59 f.

Orientação: Cristina Matos.
TCC (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. Ditadura Militar. 2. Chico Buarque. 3. Canção de
protesto. 4. Representação. I. Matos, Cristina. II.
Título.

UFPB/CCHLA

CDU 321.6

Elaborado por MARIA DE FATIMA HENRIQUE JORGE MAIA - CRB-15/392

RESUMO

Este trabalho analisa a composição musical de Chico Buarque como forma de representação do contexto de fechamento político da ditadura militar brasileira. O recorte selecionado visa fazer a análise de conteúdo de 3 discos de estúdio do compositor, são “Chico Buarque de Hollanda N. 4” de 1970, “Construção” de 1971 e “Chico Buarque” de 1978. Por meio da análise documental, interpreta a influência do contexto social e político na composição de Chico, assim como a postura engajada do compositor visando criticar a ordem ditatorial imposta por meio de uma semântica da repressão.

Palavras-chave: Ditadura militar. Chico Buarque. Canção de protesto. Representação.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	5
2. “A GENTE QUER TER VOZ ATIVA”.....	8
3. “AGORA FALANDO SÉRIO”.....	21
3.1.....	24
3.2.....	33
4. “ÁGUA NOVA BROTANDO”.....	47
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
6. REFERÊNCIAS.....	57

Introdução:

Este trabalho teve por objetivo entender como a obra de Chico Buarque representa o contexto social brasileiro, em especial após o ano de 1968. Com o decreto do Ato Institucional número cinco, o AI-5, busquei entender as implicações que essa medida imposta irá acarretar para a produção artística do contexto, assim como para a sociedade brasileira como um todo (Reis, 2002).

Além disso, tento compreender de que maneira a produção artística, em especial a composição de canções por Francisco Buarque de Holanda, popularmente conhecido como Chico Buarque, irá representar pela arte o contexto de fechamento social e político ocasionado pelo golpe militar e agravado pelo decreto do AI-5. Considerando acontecimentos como a “Era dos Festivais” (Mello, 2010).

Tendo como referência teórica a perspectiva adotada por Howard Becker na obra “Falando da Sociedade” (2009), busco interpretar a manifestação artística como uma forma de representação da realidade, com sua linguagem e especificidade. Sem se referir especificamente à forma artística da canção, adoto a perspectiva de Becker (2009), acerca das formas de conceber e representar a realidade por diferentes modos, como uma chave interpretativa, do papel da canção para a sociedade brasileira, no caso deste trabalho, o período da ditadura militar entre (1968 -1978) e a produção de Chico Buarque em meio a esse contexto.

Trabalhando com a análise a partir da leitura de Cristina Matos (2018), é importante analisar o papel que a canção atingiu na manifestação cultural brasileira. Dos lugares de produção, em alguns casos, distantes da produção acadêmica, nas periferias sociais e geográficas, por sujeitos sem acesso aos métodos e prática científica, feita em ambientes acadêmicos como a Universidade.

Somado a esse repertório, Luís Augusto Fischer (2016) identifica o caráter de formação que possui a canção brasileira ao longo da história. Na medida em que representa o contexto e questões cotidianas da realidade social brasileira. Esse papel de simbolização das questões cotidianas da vida brasileira é tratado por

Fischer (2016) como uma continuidade da tradição crítica já desenvolvida em outras vertentes da produção intelectual e artística, como a literatura.

Em meio às referências teóricas que fundamentam este trabalho, a escolha por pesquisar a obra de Chico Buarque se deu pelo contato com a professora Cristina Matos, por saber da possibilidade de estudar e entender questões sociológicas fundamentais pela produção artística de um compositor, como já feito de forma brilhante pela professora em um texto que me motivou a iniciar este trabalho.

Apesar de considerar meu contato com a obra de Chico Buarque tardio, apenas aos 18 anos, em um processo de mudança pessoal e aproximação com a área das Ciências Sociais, enxerguei na composição de Chico uma potência crítica e representativa de um período que passou a me interessar como objeto de estudo acadêmico, a ditadura militar brasileira (1964 - 1985).

A partir desse mote, passei a desenvolver um projeto de pesquisa que tivesse como objetivo analisar a produção artística e engajamento político de Chico Buarque, em um contexto de grande fechamento político no Brasil. De que forma a produção de Chico Buarque foi afetada e retratou a violência expressa das mais diversas formas pela ditadura, nesse sentido, como a composição de Chico Buarque irá representar esse contexto por meio de uma “semântica da repressão” Meneses (2002).

Iniciando a análise documental, tendo como referência o trecho de Bardin (1977):

“O objetivo da análise documental é a representação condensada da informação, para consulta e armazenagem, o da análise de conteúdo, é a manipulação da mensagem (conteúdo e expressão desse conteúdo), para evidenciar os indicadores que permitam inferir sobre uma outra realidade que não a da mensagem. (BARDIN, 1977, p.46).

Com livros, artigos e documentários do período e sobre a produção musical de Chico Buarque, além da análise de conteúdo das letras e músicas dos discos pré-selecionados, pude compreender um recorte que seria interessante para analisar a crítica e representação de Chico Buarque à situação de fechamento

político, cerceamento das liberdades individuais e coletivas e suspensão da ordem democrática e premissas do estado de direito.

Assim, no capítulo 1, realizo uma leitura do contexto de 1968, ano de decreto do AI-5, fundamental para a compreensão do objeto de pesquisa, e inicia a análise documental a partir de 1970, ano em que Chico Buarque lança “Chico Buarque de Hollanda número 4”, disco tratado por Meneses (2002) como uma auto-reflexão feita por Chico de sua obra, o momento de virada, onde Chico começa a “falar sério”.

O segundo capítulo segue com “Construção”, disco lançado em 1971 e destacado por questões fundamentais da análise de Meneses (2002), nesse disco Chico desenvolve o que a autora chamou de uma “semântica da repressão”, pela utilização de verbos que denotam o momento de imposição e violência realizados pela ditadura militar no período, assim como o uso de metáforas e a construção de imagens que representavam o fechamento político e a esperança de superá-lo.

O último disco analisado é “Chico Buarque” lançado em 1978, é importante destacar o período de superação do maior fechamento político da ditadura militar, com a saída da linha dura do poder, se inicia o processo de abertura “lenta, gradual e segura” (Reis, 2002). Nesse sentido, o disco é reflexo desse contexto, por permitir que canções anteriormente censuradas pela ditadura possam ser ouvidas e comercializadas em disco, é o caso de “Apesar de você” e “Cálice”.

Capítulo I - “A gente quer ter voz ativa”

Os anos 1960 foram de grande efervescência da juventude ao redor do mundo, com a organização de movimentos políticos de contestação à ordem estabelecida, novas correntes culturais nas artes em suas diversas formas. No Brasil não foi diferente, nos anos 1960, parte considerável dos maiores cantores, cantoras e compositores surgiram no cenário midiático e fonográfico. A conjuntura específica que proporcionou o aparecimento desses talentos em ascensão diante do grande público foi a chamada “Era dos festivais”, contexto histórico vivido e estudado pelo musicólogo Zuza Homem de Mello (2010) . A popularização desses festivais marca o avanço do rádio, e principalmente da televisão, pelo contexto brasileiro entre os anos 1960 e 1970. O autor também descreve que a incipiente programação dos poucos canais televisivos existentes no Brasil do período, como a TV Excelsior, TV Record, TV Globo e TV Rio, apostou na fórmula que historicamente fez sucesso no rádio, pela promoção de programas com vários cantores e cantoras em auditório, com presença marcante do público (Mello, 2010).

Zuza Homem de Mello (Mello, 2010) estuda o surgimento da era dos festivais a partir do ano de 1960, com o primeiro festival da TV Record, marca do período que se prolonga até 1972, com o sétimo Festival Internacional da canção, da TV Globo.

Ao longo desse período, se destacam também o primeiro festival da TV Excelsior, em 1965, o segundo festival da TV Excelsior, em 1966, o histórico segundo festival da TV Record, em 1966, com as vencedoras “A Banda”, do compositor Chico Buarque, e “Disparada” de Geraldo Vandré. O festival é descrito como histórico por Mello (2010) por ganhar grande projeção midiática com a torcida por essas duas composições, dividindo a opinião pública, enquanto uns torciam e se identificavam com o lirismo da canção de Chico, outros ressaltaram a importância da crítica na composição de Geraldo Vandré. Mello (2010) destaca:

“Como as transmissões diretas do Festival chegavam a quase todo país, o tema ganhou amplitude nacional. Nunca o Brasil vivera uma discussão cultural tão empolgante como aquela “A banda” contra “Disparada” era como Corinthians e Palmeiras, como Vasco x Flamengo em decisão de

campeonato. Inúmeros cronistas escreveram sobre o assunto nos principais jornais.” (MELLO, 2010, pág. 129).

Após o segundo festival da TV Record, há o primeiro Festival Internacional da Canção - FIC, na TV Rio, em 1966. Outro festival que ainda hoje é destacado é o terceiro festival da TV Record, de 1967, marcando o início de carreira de grandes nomes da música brasileira e tendo como canção vencedora “Ponteio”, de Edu Lobo. Ainda em 1967, há o segundo FIC, da TV Globo, já em 1968. Fruto de questionamentos da ausência de sambas nos festivais que haviam ocorrido, se organiza a primeira Bienal do samba da TV Record. Outro festival que ocorreu em 1968 é o terceiro FIC da TV Globo, marcado pelas vaias e críticas que “Sabiá”, de Chico Buarque, recebeu, por ser entendida por parte do público como uma canção alienada, distante da realidade do país.

Ainda em 1968, há o quarto festival da TV Record, com a vencedora “São, São Paulo meu amor” de Tom Zé. Em 1969, há o quarto FIC da TV Globo, de “Cantiga por Luciana” de Edmundo Souto e Paulinho Tapajós, e o quinto festival da TV Record, de “Sinal Fechado” do compositor Paulinho da Viola. Em 1970 há o quinto FIC da TV Globo, com a vencedora “BR-3” de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar.

Em 1971 o sexto FIC da TV Globo, ganhou “Kyrie” de Paulinho Soares e Marcelo Silva, e em 1972, o último festival da canção estudado e analisado na era dos festivais, o sétimo FIC da TV Globo, em que ganhou “Fio Maravilha” de Jorge Ben Jor (Mello, 2010). Os festivais desse período terão menor destaque, alguns nomes que surgiram até 1967 já estão no processo de exílio e com problemas em relação ao regime que se fechava ainda mais, caso de Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Contudo, esses festivais foram responsáveis por lançar nomes fundamentais da música brasileira, como Milton Nascimento e Paulinho da Viola.

Além de Zuza Homem de Mello, outro musicólogo que analisa a influência que a presença do público causava na proposta ideológica e no desenvolvimento dos programas e festivais é José Ramos Tinhorão (2014). O autor analisa que grande parte do público era formada por uma juventude universitária de classe média e dos grandes centros urbanos nacionais. São Paulo e Rio de Janeiro concentravam a maioria dos estúdios de rádio, televisão, auditórios e teatros onde essa

programação ocorria. Acerca da juventude em questão, é importante notar também o engajamento em movimentos estudantis, partidos e organizações diversas que refletiam sobre o contexto social, político e cultural ao qual estavam inseridos. Segundo Mello (2010), o comparecimento nos programas e festivais ficou marcado pela intensa atividade e torcida por compositores e canções de tonalidade progressista e crítica, o que evidenciava as frustrações com o golpe militar de 1964, mas que refletia uma postura alienada por parte desses jovens, enxergando nos festivais uma forma de lazer desses centros urbanos para essa juventude universitária de classe média.

Posteriormente ao lançamento e auge de faixas como 'Chega de Saudade' e 'Desafinado', exemplares da estética bossanovista, um grupo dissidente dos que haviam sido influenciados por esses lançamentos começa a se aproximar de organizações sociais como a União Nacional dos Estudantes. Figuras centrais do grupo bossanovista que apresentou uma postura política progressista e ativa são Nara Leão e Carlos Lyra, como bem observado por Ruy Castro em "Chega de Saudade" (Castro, 2016), obra que analisa a história da Bossa Nova e seu contexto.

O movimento dessa juventude, que havia consumido e se identificado com a ascensão da estética bossanovista, muito representada pela "cheia de graça" paisagem da Zona Sul do Rio de Janeiro, logo passa a se engajar em organizações sociais e políticas. Esse movimento evidencia também a mudança de conjuntura pela qual o Brasil estava passando em meados dos anos 1960, década iniciada com o destaque internacional que ganhou a Bossa Nova e a chance de reformas sociais que modificariam setores estruturais da desigualdade brasileira (Castro, 2016). Caso da proposta de reforma agrária, que afronta diretamente os interesses econômicos de grandes latifundiários que exerciam forte influência no poder local e historicamente estabeleceu relação com os poderes em âmbito nacional. Nesse sentido, Daniel Aarão Reis (2002) situa o contexto progressista internacional para destacar um temor de parte da elite brasileira, que seria o projeto nacional-estatista do governo João Goulart, supostamente capaz de levar o Brasil ao comunismo.

Ao analisar a correlação de forças aparentemente equilibrada, João Goulart iniciou a organização de comícios que visavam popularizar a vontade do governo em colocar

a pauta das reformas de base na agenda política. Assim, realizou-se, com cerca de 350 mil pessoas, o comício no Rio de Janeiro em 13 de março de 1964. Os principais assuntos em pauta foram decretos que visavam expropriar terras improdutivas perto das rodovias, sendo essa a base para a reforma agrária. Reis destaca ainda a rápida reação que veio de São Paulo no dia 19 de março de 1964, com a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” com cerca de 500 mil pessoas; o apelo popular contra as reformas deu as bases para o golpe militar (Reis, 2002).

Em 1 de abril de 1964, por meio de um golpe de Estado, é instaurado um regime civil-militar no Brasil. Com o argumento de impedir uma revolução de esquerda, que teria como um de seus articuladores o presidente João Goulart, os militares receberam apoio maciço de setores conservadores da sociedade brasileira, caso da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, da grande mídia e dos Estados Unidos, potência imperialista e polo capitalista do contexto da Guerra Fria, em disputa com o modelo político-econômico e ideológico da União Soviética comunista (Reis, 2002).

Nessa conjuntura, Castro (2016) aponta o papel da juventude universitária progressista e grupos de músicos, que se identificavam com essas pautas, como fundamental para formular uma das estratégias de crítica da União Nacional dos Estudantes (UNE) ao regime militar, por meio da cultura e suas manifestações artísticas, nesse caso, pela composição de canções.

Principal entidade representativa dos estudantes no Brasil, a UNE passa a formular neste período uma orientação para seu Centro Popular de Cultura - CPC. A ideia consistia na importância e entendimento de um processo a ser desenvolvido na educação e cultura, não apenas para reproduzir uma forma específica de arte, mas algo que contemplasse a heterogeneidade e dinâmica da cultura brasileira, de sua referência histórica à música produzida nas diversas periferias sociais e geográficas.

É com essa base do CPC da UNE que Castro (2016) aponta um movimento de aproximação de figuras como Nara Leão ao samba produzido nos morros e favelas do Rio de Janeiro. A partir do lançamento de seu primeiro disco, em 1964, intitulado

'Opinião', a produção de um programa de televisão e espetáculo do Teatro de Arena de Zé Celso, também chamado Opinião, que teve sua estreia em 11 de dezembro de 1964 com Nara Leão, depois substituída por Maria Bethânia. Nara explode como figura de destaque nacional, dando ainda mais relevância a sambas de Zé Keti, Cartola e Nelson Cavaquinho que contestavam as desigualdades e a violência cotidiana às populações dessas periferias, funcionando como uma forma de reportagem pela música, relatado pela cantora no documentário "O Canto livre de Nara Leão" (Terra, 2022).

Em Reis (2002) há o destaque do movimento estudantil como um dos únicos ativos em oposição à ditadura, sendo também alvo de uma violência desproporcional por parte da polícia e do regime. Com isso, a estratégia do CPC da UNE se desenvolve por meio de composições e posturas engajadas de artistas jovens, logo esse tipo de canção se torna um dos principais veículos de contestação ao regime militar estabelecido. É com essa proposição que muitos dos compositores e intérpretes irão focar suas músicas para os festivais da canção em crescente relevância. Zuza Homem de Mello (2010), pontua que muitos compositores já escreveram a letra pensando nesse formato, ou seja, em como cativar a juventude presente na platéia com letras críticas, que contestavam a violência do contexto ditatorial e ofereciam artisticamente a possibilidade de um horizonte de abertura político-social.

Esse formato de composição descrito como canção de protesto (Mello, 2010), em função do forte controle e censura que o jornalismo e artistas sofriam para tornar pública sua produção, a canção de protesto teve como principal característica o uso de metáforas para dissimular sua postura crítica e subversiva da ordem estabelecida. Outro ponto de destaque da canção de protesto é sua dimensão próxima ao jornalismo (Meneses, 2002), não por pretender passar notícias do dia, mas por buscar expor artisticamente as diversas violências da repressão política, perseguição a grupos opositores, prisões a artistas e manifestantes, assim como a reprodução das estruturas de desigualdade de classe, raça e gênero no Brasil, amparada por uma mídia que apoiava as medidas econômicas da ditadura.

Espaço onde a canção de protesto teve forte influência e grande apelo por parte das torcidas presentes na platéia, os festivais da canção ocorreram em um período que

vai de 1960 até 1972, esse recorte marca o que ficou conhecido como Era dos Festivais (Mello, 2010). Os principais festivais do contexto foram de 1965 e 1968, como descrito por Zuza ao se referir à mobilização e relevância nacional da disputa.

Em meio a esse contexto, Francisco Buarque de Holanda, estudante de arquitetura da USP e filho do importante intelectual Sérgio Buarque de Holanda, desponta como um dos principais compositores da era dos festivais, sobretudo dos festivais ocorridos entre 1965 e 1968, e que tiveram maior relevância no contexto. Inicialmente, Chico Buarque ganha enorme relevância com o sucesso que sua canção 'A Banda', ganhadora do II Festival de música popular brasileira da TV Record, em 1966 (Mello, 2010).

'A Banda' divide o primeiro lugar com 'Disparada' de Geraldo Vandré, composição mais engajada politicamente, oposta à poesia descompromissada de 'A Banda'. Vale destacar o sucesso nacional e internacional que 'A Banda' teve, alçando Chico Buarque ao patamar de estrela, com ampla aceitação nacional, construindo uma imagem de "bom moço" descrita por (Mello, 2010), principalmente quando relacionada aos subversivos tropicalistas, na sua estética desconstruída dos padrões conservadores da época. Essa imagem de "bom moço" é modificada com o processo crescente de crítica do compositor à ditadura militar em suas canções. Sobre "A banda" composta por Chico e interpretada por Nara Leão, ganhadora do Festival da Record de 1966, e a imagem de Chico, Mello (2010) destaca:

"O jovial par Chico e Nara formava um casal dos sonhos, a bandinha ambientava o cenário e assim "A banda" foi consagrada. Francisco Buarque de Hollanda entrava para a música brasileira como o mais querido compositor do século, fecundo, inteligentemente simples, popularmente culto, ilimitadamente criativo, e, pouco tempo depois, tremendamente sedutor ao desvendar a alma feminina." (MELLO, 2010, pág. 144).

Num primeiro momento, a percepção da juventude engajada na plateia é a de Chico como compositor despreocupado com a situação política de fechamento do período, distante da postura mais crítica já assumida por Geraldo Vandré, considerado o primeiro grande destaque da canção de protesto. Outro festival em que Chico Buarque se destaca por ter sido compositor da canção ganhadora e gerar

controvérsia com os grupos engajados da plateia foi no festival de 1968. 'Sabiá', composta junto com Tom Jobim, pode ser compreendida como uma releitura da canção do exílio de Gonçalves Dias, sendo também um prenúncio acertado do processo de endurecimento pelo qual passou o regime militar, que forçou muitos artistas e opositores a se exilarem, caso do próprio Chico Buarque. Contudo, novamente a composição foi considerada descompromissada com a realidade de fechamento político e denúncia das violências do contexto, reforçando a ideia de alienação do compositor, principalmente pela plateia reconhecer a postura crítica e política de 'Pra não dizer que não falei das flores', de Vandrê.

A partir de 1968, chega ao poder o grupo identificado como a "linha dura" do exército brasileiro, e é no governo do general Costa e Silva que se instaura o mais cerceador dos atos institucionais de todo o período militar, o Ato Institucional de número cinco, popularmente chamado de AI-5, sendo o quinto de dezessete decretos após a instauração da ditadura em 1964 (Reis, 2002). Ainda em 1968 foi realizada a Passeata dos 100 mil, no Rio de Janeiro, encabeçada pelo movimento estudantil e fortalecida por intelectuais, artistas e outros setores organizados da classe trabalhadora. Outro movimento reprimido pela ditadura foi o XXX Congresso da UNE, em Ibiúna (SP), com a prisão de diversas lideranças do movimento estudantil (Reis, 2002).

Apesar do recuo de grande parte da oposição organizada, o governo Costa e Silva decreta o AI-5 em dezembro de 1968, fecha o parlamento por tempo indeterminado e estabelece a linha dura e o "golpe dentro do golpe" (Reis, 2002). Isto resultou na acumulação de funções, de modo ao executivo legislar por meio de decretos, progressiva perda de espaço de quem se posicionasse contra o poder estabelecido. O ato também marca a suspensão das garantias constitucionais do estado de direito, como a cassação de mandatos políticos, pelo fechamento do congresso e o *habeas corpus*, sendo utilizado à margem do devido processo legal, trazendo como consequência a prática cotidiana da tortura aos opositores políticos da ditadura nos porões e quartéis (Reis, 2002).

Outra forma de controle aplicada aos opositores do regime foi o estabelecimento de uma censura institucionalizada. Toda produção cultural, assim como o exercício

jornalístico e de áreas potencialmente críticas em discurso, passa pelo crivo de profissionais censores inseridos nas gravadoras, jornais e auditórios. Além da ilegalidade das reuniões políticas que não estivessem autorizadas pela polícia. Outro poder assumido pelo executivo nacional foi o da destituição de cargos públicos e direitos políticos de cidadãos considerados subversivos da ordem. Especificamente para música, letras eram previamente verificadas, trechos considerados inadequados eram rejeitados e, se a canção não fosse modificada, não poderia ser lançada ao público. Tal situação será contornada pelos compositores com o emprego de metáforas, letras com duplo sentido e pela construção de imagens que representam o fechamento político (Meneses, 2002).

Ainda em 1968, Chico sente diretamente o fechamento político com a perseguição que sua peça 'Roda-Viva' sofre por parte de um grupo chamado de "Comando de caça aos comunistas"; sendo também enquadrado pela censura, acerca de letras com trechos entendidos como subversivos. Chico chega a ser preso e observado intensamente pelo regime. Após esse evento, parte para uma temporada de shows na Itália e logo se estabelece por lá, em virtude do ambiente hostil aos produtores culturais brasileiros. Impressiona notar que a letra de 'Sabiá' prenunciava um novo período de exílio de brasileiros, como o de Gonçalves Dias, mas forçadamente distanciados do Brasil pelo controle e violência institucionalizados pela ditadura, caso de Chico e dos tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso (Meneses, 2002).

Relatado por Chico no documentário "Chico - Artista brasileiro" (Faria Jr, 2015), após o período em que se exilou na Itália, o retorno idealizado pelo amigo Vinícius de Moraes era de um Chico que retornasse fazendo barulho, batendo de frente com a ditadura, justamente em um dos períodos mais duros da ditadura, é a chegada dos anos 1970, governo do general Médici.

Por não acreditar que a letra passasse pelo crivo da censura federal, Chico compôs e lançou a canção 'Apesar de Você'. Entendida pelos censores como uma canção que tratava de uma relação amorosa, em que a companheira exercia um forte controle, "era muito mandona", a canção passou pela censura e logo começou a circular e vender em grande quantidade. Porém, posteriormente se viu algo que não foi notado de início, a letra abusava de um duplo sentido, o que Chico, através de

seu pseudônimo Julinho da Adelaide, utilizado em 1974 para driblar a censura, chamou de "Samba Duplex". Quem formula a composição da letra emprega termos e situações que podem ser entendidas como uma relação conflituosa de amor, mas que, na verdade, trata justamente do contexto de forte controle exercido pela ditadura militar, criticando essa relação hierárquica de controle. Vale destacar a entrevista forjada por Julinho da Adelaide, onde apresenta sua percepção sobre a censura e fala:

"Em relação à Censura, eu tenho esta posição: eu acho bobagem as pessoas falarem que a Censura prejudica, quando eu acho que o negócio de fazer samba, tem que se fazer muito samba. Eu faço muito samba, entende? Faço vários por dia, mesmo. O sujeito que trabalha lá, o trabalho dele é censurar música. Eu respeito muito o trabalho do cara. Quando termina o dia, perguntam: quantas músicas você censurou hoje? O meu trabalho é fazer música. Quantos sambas você fez hoje? Oito, nove. O dia que eu faço dez eu vou dormir em paz com a minha consciência. Cada um no seu ramo."
(PRATA, Mário. Última Hora, 1974).

Outro ponto dissimulado por Julinho é de que o Samba Duplex se tratava da possibilidade do compositor de trocar termos por nomes e coisas banais, sem evidenciar o potencial crítico que isso exerceu nas metáforas e imagens da canção de protesto composta por Chico Buarque como Julinho da Adelaide.

A partir do momento em que se detectou, por parte do regime, que a composição de 'Apesar de Você' tratava de uma forte e indireta crítica sobre o controle exercido pelo governo, a música logo foi enquadrada na censura, discos foram recolhidos e impedidos de serem vendidos nas lojas, antes que a canção se popularizasse e se tornasse um hino contra a ditadura, que veio a acontecer posteriormente. Chico passou a ser visto como um dos principais representantes da oposição artística, pela canção de protesto, sendo rigorosamente analisado e vetado pela censura.

Fator relevante de se analisar é o impacto que a conquista da copa do mundo de 1970 teve na consolidação de um discurso ufanista brasileiro. É nesse período que lemas como "Brasil: Ame-o ou deixe-o" são formulados pela ditadura e reproduzidos pelo grande público. Uma ideia de "Brasil grande" descrita pelo próprio Chico (Faria

Jr, 2015) retrata que a adesão ao regime estava no auge. Proporcionado pelo chamado “Milagre econômico”, termo que populariza um período de intenso crescimento do PIB brasileiro e apontava para o progresso da economia nacional. Como descrito em (Reis, 2002) o Produto Nacional Bruto (PNB) cresceu 9,5 por cento só no ano de 1970, ano da conquista da copa do mundo no México. Enquanto isso, grupos da oposição alertavam sobre a reprodução de desigualdades estruturais da sociedade brasileira, o crescimento desordenado de cidades e a violência institucionalizada da ditadura pela repressão e censura política.

Em meio a esse contexto, Chico se destaca como um cronista, como na tradição literária dos romances e crônicas de jornal ao longo da história do Brasil, notadamente nos anos 1930, a arte do compositor e do escritor estabelece uma relação com a realidade. Ao lidar com a censura prévia, Chico Buarque desenvolveu ao longo desse período uma forma singular de driblar a censura e comunicar a seu público, dessa forma, a canção poderia indicar um sentido para o governo e outro para o público. Desde a repetição sonora incessante até a ilustração pela letra de um contexto sombrio, noturno, para representar o fechamento político, mas também o da esperança de um carnaval, de um vendaval que subverta a ordem estabelecida, até o raiar de um novo dia de esperança (Meneses, 2002). Fazendo de sua composição uma forma de representação do cotidiano, marcado pela violência institucionalizada do regime militar, do controle imposto aos grupos contrários ao governo e veículos de informação, a canção de Chico assume uma postura de crônica social e análise crítica, como idealizado pelo CPC da UNE em suas orientações para a arte engajada com a realidade social.

Para além da busca por melodias, letras e arranjos de qualidade, a reflexão dos compositores e do campo progressista preocupado com a crítica à ditadura, é a de enfatizar o caráter político e contestador que a arte possui como potencial. Se fosse necessário, era preciso renunciar à formalidade da linguagem e de uma estética poética descompromissada, em prol de mobilizar a juventude ao engajamento político e organização de um movimento amplo de contestação à ditadura militar.

É interessante notar também que, com a modernização e a relevância que as novas mídias e tecnologias ganham no cenário nacional, a canção passa gradativamente a

assumir o papel histórico de crítica aos governos autoritários, antes protagonizada por uma literatura brasileira crítica e engajada politicamente, caso de obras como 'Morte e Vida Severina' de João Cabral de Melo Neto. Obra essa que o próprio Chico musicou para sua exibição em teatro.

"A canção popular da década de 60 e 70 tem um caráter circunstancial, assumindo muitas vezes, uma dimensão quase jornalística, passando a refletir diretamente os acontecimentos do dia a dia. A canção popular torna-se veículo de comunicação que diz o que os canais competentes de comunicação não podiam dizer, isso faz com que os festivais da canção assumam um caráter único e que sejam consagrados."

(CAVALCANTI, 2009, pág. 126).

Esse contexto se revela também como de grande rentabilidade para o mercado fonográfico e suas gravadoras multinacionais, com a popularidade alcançada por meio dos festivais da canção, figuras como Chico Buarque passam a representar um novo nicho de mercado, o da "canção de protesto". Essa relevância foi construída por fatores como a disputa pela canção vencedora em dois dos principais festivais da canção na história do Brasil, o de 1965 e o de 1968 (Mello, 2010). Sobre a canção de protesto, é importante ressaltar seu formato consagrado em um momento de popularização dos festivais de TV e shows como o Opinião, que mobilizaram platéias ativas em torcida, além do crescente alcance que a televisão e o rádio foram ganhando ao longo das décadas de 1960 e 1970 no Brasil. A canção de protesto caracterizou-se pelo emprego de uma postura crítica social e política, nem sempre feita de forma aberta, muitas vezes rica em metáforas e criação de imagens que remeteram a dia e noite como dualidade para esperança de liberdade e abertura oposta ao fechamento, tortura e controle pelo estado (Meneses, 2002).

Em 1971, após o auge dos festivais da canção, Chico lança um de seus principais discos, 'Construção'. Considerado um dos discos mais engajados politicamente do compositor, naquele momento, com Chico estabelecido como uma personalidade de grande apelo público e um dos principais representantes da oposição à ditadura. Crítico à ideologia do Estado brasileiro do período, que produzia a imagem de um Brasil grande, em progresso técnico, econômico, e homogêneo no plano cultural, é possível compreender em 'Construção' as bases do movimento realizado pelo CPC

da UNE. Tendo como horizonte a produção artística engajada com o cotidiano e as denúncias da classe trabalhadora, de um contexto fortemente marcado pelo controle exercido pelo governo, a imposição de uma conduta acrítica, em meio à reprodução de estruturas desiguais da sociedade brasileira, como o aprofundamento das desigualdades regionais, a concentração de renda e a marginalização pela qual passava parte considerável da sociedade brasileira.

No conjunto do disco 'Construção' (Meneses, 2002) analisa o arranjo musical pesado, o uso de orquestração barulhenta a gerar um incômodo que representa um pouco da atmosfera política e social fechada, do clima tenso e de situações que dão conta de retratar parte das dificuldades do período. A composição é veículo de uma denúncia da realidade sufocante para torturados, perseguidos e marginalizados.

Além da ironia e crítica ao discurso do milagre econômico, Chico representa em suas composições o controle exercido pelo Estado à época, situações naturais da vida social são retratadas como um favor concedido pelo regime. Desde o nascer, oficializado pela ciência estatística, a existência nesse contexto é marcada por uma semântica que evidencia alguém submetido ao que está retratando. A agonia, citada por Chico em uma letra, ressalta o incômodo do compositor com a realidade de violências promovidas pela ditadura militar, ciente das diversas formas de repressão, silenciamento de críticas à tortura dos grupos da esquerda organizada.

Apesar de ter ciência da tortura praticada nos porões, do desaparecimento de pessoas e do silenciamento de jornais e outros meios de comunicação, Chico desenvolve uma forma particular de transmitir ao público a sua contestação. Já enquadrado como alguém a ser observado com atenção pelos censores da ditadura, Chico apela para a crítica velada, das entrelinhas e da representação de imagens que dão conta de ilustrar o ambiente de controle cotidiano do contexto.

Letras como 'Apesar de Você' e 'Cálice', hoje estudadas como hinos contra a censura organizada pelo Estado brasileiro e a violência que perpassou a fase mais dura do regime militar, só foram lançadas em disco anos após sua composição, em 1978, período de maior abertura política. "Apesar de você" foi recolhida das lojas pouco tempo após ser entendida como uma crítica indireta ao general Médici. Já

'Cálice', foi impedida de ser cantada de imediato, em 1973, num show em conjunto com o outro compositor que a fez, Gilberto Gil. Na apresentação, o microfone de ambos é silenciado em pleno show (Faria Jr, 2015).

Neste momento, funcionários da censura federal eram enviados para estúdios e shows públicos, só autorizando tocar o que houvesse passado e aprovado pelo crivo da censura. Há relatos, como o do próprio Chico Buarque no documentário 'Chico um artista brasileiro', sobre a tentativa de gravadoras e promotores dos shows que tentavam subornar indiretamente tais funcionários com jantares e bebidas, na tentativa de flexibilizar o que poderia ser tocado e gravado.

Com a mudança de governo e a perda de hegemonia da dita linha dura que se inicia o processo de abertura "lenta, gradual e segura", organizado pelo General Ernesto Geisel, visando transição estável da ditadura a uma nova ordem (Reis, 2002).

Percebendo a perda de hegemonia que o discurso ufanista teve no início da década de 1970, o final da década já abre espaço para a especulação acerca do final da ditadura militar. 10 anos após a instauração do AI-5, em 1978 Chico lança o disco 'Chico Buarque', contendo letras que haviam sido impedidas pela censura federal, é o caso de 'Apesar de Você' de 1970 e 'Cálice' de 1973.

Esse movimento realça o processo de abertura descrito com a chegada de Geisel, o que não denota a abolição total do controle exercido pelo que poderia ser produzido e veiculado para o grande público, mas evidencia uma flexibilização. É possível compreender essa conjuntura como base para a articulação de um dos maiores movimentos de massa da história do Brasil, o movimento das "Diretas Já".

Capítulo II - “Agora falando sério”

Tendo como referência teórica a obra “Falando da sociedade” de Howard Becker (2009), é possível analisar as possibilidades de representação da realidade, a percepção do mundo em diversas formas e aspectos das relações sociais, além da Sociologia, como descrito pelo próprio autor no trecho a seguir:

“Faz sentido falar, numa analogia grosseira com a ideia de um mundo da arte, de mundos de produtores e usuários de representações: os mundos do filme documentário ou dos gráficos estatísticos, da modelagem matemática ou das monografias antropológicas. Esses mundos consistem em todas as pessoas e artefatos cujas atividades de produção e uso centram-se num tipo particular de representação: todos os cartógrafos, cientistas, coletores de dados, impressores, desenhistas, corporações, departamentos de geografia, pilotos, capitães de navio, motoristas e pedestres cuja cooperação torna possível um mundo de mapas, por exemplo.” (BECKER, 2009, pág. 19).

Apesar de não se referir especificamente à canção nesse trecho, é importante analisar o papel que a canção atingiu na produção cultural brasileira. Desde os lugares de produção, em alguns casos, distantes da academia, nas periferias sociais e geográficas, por indivíduos sem acesso à produção científica feita em ambientes acadêmicos como a Universidade. Sobre isso, Cristina Matos destaca:

“Essa perspectiva se torna mais relevante quando pensamos que questões ainda ausentes do debate nas Ciências Sociais, por razões diversas, já eram pensadas no campo da produção cultural. O tema da desigualdade racial, por exemplo, ainda escasso no campo da nascente ciência social brasileira dos anos 1930 já era registrado na letra de muitas canções.” (MATOS, 2018, pág.4).

Nesse sentido, este capítulo tem por objetivo a análise documental e de conteúdo, das letras e demais elementos estéticos, como a capa, canção e sonoridade presentes no disco ‘Chico Buarque de Hollanda Número 4’ e ‘Construção’, lançados, respectivamente, em 1970 e 1971. A análise de conteúdo tem como foco as letras e canções que podem ser analisadas por um prisma sociológico, que representem o

problema do fechamento político, relações de trabalho e contradições do “milagre econômico” da ditadura militar (Reis, 2002).

Tendo como referência a perspectiva discutida por Luís Augusto Fischer (2016):

“A canção brasileira é formativa, isto é, forma o país: comenta vivamente aspectos do país, simboliza questões da vida brasileira, forma o gosto, realimenta sua própria existência, contribui para a vida de outras modalidades artísticas.” (FISCHER, 2016, p. 25).

Dessa forma, o autor destaca o caráter de formação e tradição crítica e lírica do país, observando uma continuidade, por meio da canção, de uma crônica e crítica do contexto nacional, historicamente identificada com nomes da literatura, da História e das Ciências Sociais, inclusive, um dos nomes ressaltados pelo autor é o pai de Chico Buarque, o historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Holanda, autor do clássico “Raízes do Brasil”. Como dito pelo próprio Chico Buarque (Faria Jr, 2015) seu pai, apesar da pouca comunicação, o apoiou em suas primeiras referências do mundo literário, indicando autores e livros consagrados.

Essa situação pode ser vista também pela perspectiva da representação de Becker (2009), apesar de Sérgio e Chico atuarem em diferentes áreas da produção intelectual, o pai pela produção acadêmica e o filho pela manifestação artística, ambos produziram obras, saberes e reflexões do Brasil e seu contexto.

Com cerca de 37 álbuns de estúdio, a discografia de Chico Buarque atravessa décadas e apresenta composições desde as mais poéticas e descompromissadas até as que Adélia de Meneses (2002) definiu como “vertente crítica” da obra buarquiana, como destacado neste trecho:

“Essa crítica se recorta enquanto denúncia - ora configurada através da mera representação de uma situação cotidiana dramática ou trágica (como é o caso de Pedro Pedreiro e Construção), ora através das ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, no falso adesismo de Vence na vida quem diz sim, paródica tal como em Sabiá, em Bom conselho e na maior parte das canções da Ópera do Malandro, alegórica em Fazenda modelo); ora através desse “processo de deslocamento”, que consiste no tratamento

de temas candentes da temática nacional, projetada num tempo passado da história brasileira, como em Calabar.

Irônica, satírica, alegórica, paródica: a crítica social direta em Chico Buarque, se fará pelo viés de uma linguagem que não poderia ser mais indireta.”

(MENESES, 2002, pág. 143 e 144).

As canções dessa vertente crítica, são fundamentais para a análise da composição de Chico Buarque como uma representação da realidade social e política que marcou o Brasil nos anos 1970, recorte escolhido para este trabalho.

Apesar de Chico Buarque não se identificar exclusivamente como cantor e compositor de protesto, sim como cronista do cotidiano, Adélia de Meneses destaca:

“Algumas de suas composições cumpriram historicamente o papel de canção de protesto, ou melhor, foram como tal utilizadas. Fala-se, por exemplo, que Apesar de Você transformou-se numa espécie de “hino da época” do AI-5.”

(Meneses, 2002, p. 70).

Outros compositores e canções que marcaram esse contexto da canção de protesto à ditadura militar foram Geraldo Vandré, com “Pra não dizer que não falei das flores” e “Disparada”, João do Vale, com “Carcará”, que tem Chico Buarque como coautor, além de Zé Kéti, com “Opinião,” popularizada por Nara Leão.

Sobre a semântica da repressão na obra de Chico Buarque, Meneses (2002) evidencia o uso de palavras e verbos para indicar uma relação de força, imposição e a ilustração de imagens que representavam o cotidiano de violências proporcionadas pela ditadura militar durante o AI-5.

“Em resumo: Prender, calar, conter, adiar, abafar, tragar, fechar, acorrentar, trancar: Trata-se, em termos psicanalíticos, de uma economia anal, que é a da retenção, do armazenamento, e não genital, que é a da troca, do dom (o “esbanjar poesia”, tal como aparece na nova ordem do “amanhã” que há de chegar, em Apesar de Você.”

(MENESES, 2002, p. 74).

Os dois discos analisados neste capítulo são constituídos de canções compostas e lançadas ainda no período de maior fechamento político do AI-5, um “golpe dentro do golpe” (Reis, 2002). Dessa forma, representam artisticamente a tensão e necessidade de “falar sério”, como o título de uma das canções que serão analisadas abaixo.

Lançado em 1970 pela gravadora Philips Records, o disco conta com 12 canções, foi iniciado ainda na Itália, país em que Chico Buarque havia se exilado durante a ditadura militar, devido à censura e perseguição a quem se posicionasse publicamente contra o regime. O período ficou marcado pelo expressivo número de exilados provenientes da classe artística, como Gilberto Gil e Caetano Veloso (Faria Jr, 2015). Posteriormente, com Chico de volta ao Brasil, o disco foi concluído no Rio de Janeiro. O arranjo é de Erlon Chaves, César Camargo Mariano e Magro, a produção é de Daniel Barenbeim.

3.1 - Chico Buarque de Hollanda N 4 (1970)



É possível observar na capa do disco uma estética descontraída, um Chico Buarque de aparência jovial, sorridente, vestindo uma camisa colorida. Como dito por Adélia Meneses (2002), se referindo a aparência de Chico Buarque, ainda guarda certa semelhança com a imagem de “bom moço” pelo amplo sucesso de “A Banda”.

Apesar da semelhança, é nesse disco que Chico faz e apresenta uma reflexão crítica sobre sua obra (Meneses, 2002). Como veremos a seguir, por meio da análise de conteúdo das canções selecionadas.

“Essa moça tá diferente”

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

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

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

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

Mas o tempo vai
Mas o tempo vem
Ela me desfaz

Mas o que é que tem
Que ela só me guarda despeito
Que ela só me guarda desdém

Mas o tempo vai
Mas o tempo vem
Ela me desfaz
Mas o que é que tem
Se do lado esquerdo do peito
No fundo, ela ainda me quer bem

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

Essa moça é a tal da janela
Que eu me cansei de cantar
E agora está só na dela
Botando só pra quebrar

Mas o tempo vai
Mas o tempo vem
Ela me desfaz
Mas o que é que tem
Que ela só me guarda despeito
Que ela só me guarda desdém

Mas o tempo vai
Mas o tempo vem
Ela me desfaz
Mas o que é que tem
Se do lado esquerdo do peito
No fundo, ela ainda me quer bem

Analisando sonoramente a canção, é possível compreender um clima descontraído, um samba convidativo. Como está representado na composição, é possível notar a preocupação de Chico Buarque com as mudanças de contexto do período, a chegada de uma nova década, com acontecimentos como a conquista do tricampeonato mundial pela seleção brasileira e a forma como tal situação foi utilizada para reproduzir o nacionalismo do período, como dito por Chico em documentário (Faria Jr, 2015), a situação de fechamento político em virtude do AI-5, as medidas e impactos que ocasionaram o “Milagre Econômico” (Reis, 2002). A canção serve também como documento, registrando a percepção acerca de acontecimentos históricos, como a inserção progressiva da televisão na sociedade e a possibilidade de ver o astronauta na Lua, Chico desenvolve uma antiga situação representada pelo próprio compositor, a da moça que espera na janela, imagem que marca o período das canções nostálgicas, como “Ela e sua janela,” de 1966.

“Ela e sua menina
Ela e seu tricô
Ela e sua janela, espiando
Com tanta moça aí
Na rua o seu amor
Só pode estar dançando
Da sua janela
Imagina ela
Por onde hoje ele anda?
E ela vai talvez
Sair uma vez
Na varanda

Ela e um fogareiro
Ela e seu calor
Ela e sua janela, esperando
Com tão pouco dinheiro
Será que o seu amor

Ainda está jogando
Da sua janela
Uma vaga estrela
E um pedaço de lua
E ela vai talvez
Sair outra vez
Na rua

Ela e seu castigo
Ela e seu penar
Ela e sua janela, querendo
Com tanto velho amigo
O seu amor num bar
Só pode estar bebendo
Mas outro moreno
Jogo um novo aceno
E uma jura fingida
E ela vai talvez
Viver duma vez
A vida”

A moça tá diferente, está o passando para trás, é a antiga moça da janela que o compositor cansou de cantar. Por meio desses versos, é possível identificar a análise que o compositor faz de sua própria obra, de uma leitura crítica sobre o contexto, onde já era chamado por parte da intelectualidade como um compositor pouco engajado, nostálgico, distante dos acontecimentos. Tendo como base a perspectiva de Meneses (2002), percebo um rico uso do passar para trás, remetendo ao tempo. Se o compositor escrevia sobre rosas, aproximando-o da poesia, das rimas, do uso gramatical pouco preocupado com uma reflexão crítica do contexto social e político, agora está menos presente. É interessante notar as mudanças, observá-las e, se necessário, fazer uma análise crítica, ou fornecer material para que seu ouvinte o faça.

“Agora falando sério”

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

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

Agora falando sério
Preferia não falar
Nada que distraísse
O sono difícil
Como acalanto
Eu quero fazer silêncio
Um silêncio tão doente
Do vizinho reclamar
E chamar polícia e médico

E o síndico do meu tédio
Pedindo pra eu cantar

Agora falando sério
Eu queria não cantar
Falando sério

Agora falando sério
Preferia não falar
Falando sério

Assim como a canção anteriormente analisada, “Agora falando sério” apresenta uma estética sonora leve. Ricamente instrumentada por instrumentos de sopro e cordas, a paisagem sonora remete à Sabiá presente em letra, contestada nesta letra e referência a uma antiga composição, “Sabiá” composta por Chico Buarque e Tom Jobim em 1968, para o Festival internacional da canção da TV Globo.

“Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá
E algum amor
Talvez possa espantar

As noites que eu não queria
E anunciar o dia

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos
De me enganar
Como fiz enganar
De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder
Fiz de tudo e nada
De te esquecer

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá, é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá
(Cantar uma sabiá)

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
E é pra ficar
Sei que o amor existe
Eu não sou mais triste
E que a nova vida
Já vai chegar
E que a solidão
Vai se acabar
Hei de ouvir cantar
Uma sabiá”

Ainda sobre Sabiá, a canção foi ganhadora do FIC da TV Globo em 1968 (Mello, 2010) e, apesar das referências à canção do exílio de Gonçalves Dias, exílio que logo se tornaria uma realidade num Brasil marcado pelo exílio de opositores da ditadura que instaura o AI-5 e cerceia ainda mais a liberdade de expressão, fecha o Congresso e retira garantias constitucionais como o habeas corpus.

A “desinvenção” que o compositor relata ser feita pela moça, que está diferente, é agora adotada por ele próprio. Canções e temas que anteriormente o consagraram são agora chutadas, atiradas fora do foco de um compositor que agora quer falar sério, como nos trechos abaixo:

“Dou um chute no lirismo
Um pega no cachorro
E um tiro no sabiá
Dou um fora no violino
Faço a mala e corro
Pra não ver a banda passar”

O compositor já não sente a rosa com o cheiro de antes, por isso não quer enganar com poesia o ouvinte desencantado com o contexto político. O compositor expõe nos trechos abaixo:

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

A canção, que inicialmente apresenta uma sonoridade leve, passa a se repetir, ter seus versos quebrados. As imagens descritas desaparecem, até só restar o que fundamenta a mensagem do compositor. O que ele agora quer em sua letra é falar sério, até atingir a vontade do silêncio, onde prefere nem falar, para não distrair. O silêncio é apresentado contraditoriamente como algo que chama a atenção para a reclamação, ao vizinho, ao síndico, à polícia.

“Agora falando sério / Eu queria não cantar” - diz ele, confessando a crise. Uma crise na qual - como um instante em que tudo é posto em xeque - o risco é o do silêncio absoluto” (MENESES, 2002, p.63).

Meneses (2002) finaliza a análise desta canção como um fechamento do período de desencanto e distanciamento do compositor com o contexto social e político brasileiro. Ressurgindo com uma nova forma de fazer poesia na composição do Chico Buarque, a da crítica social e da esperança num futuro utópico.

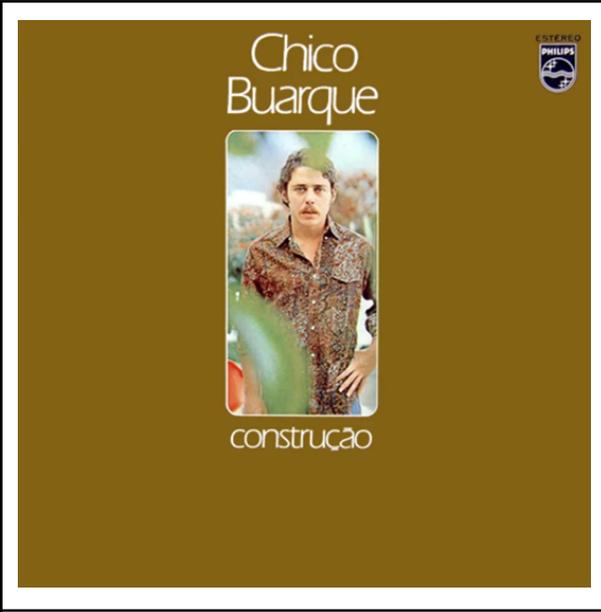
3.2 - Construção (1971)

Lançado em 1971 por Chico Buarque de Holanda, o disco Construção tem canções feitas durante o período em que o compositor esteve exilado na Itália, em virtude do cerceamento à produção cultural, intensificada após o AI-5 de 1968, realizada pela censura da ditadura militar, como dito por Chico (Faria Jr, 2015). Tendo como base a análise feita por Adélia de Meneses (2002), em Construção, Chico Buarque efetiva o que a autora chamou de “vertente crítica”, com letras que representavam com ironia, metáforas e contestação um contexto de cerceamento das liberdades individuais, coletivas e perseguição a quem criticasse publicamente a ditadura militar. Nesse período a chamada “linha dura” está no poder, governando o país e estabelecendo com rigor a censura prévia, a prisão de críticos à ditadura, o fechamento do congresso, a repressão às manifestações da oposição (Reis, 2002).

Sobre a canção de protesto e seu caráter crítico, a autora destaca:

“Daí o caráter reivindicativo e vingativo que as canções assumirão, num misto de recusa e espera. Recusa do atual, espera de uma realidade renovada.” (MENESES, 2002, p. 68).

Destacando uma canção que analiso neste disco, Meneses (2002) evidencia como elemento de resistência a representação repetida em versos da recusa contínua. O disco foi gravado pela Philips Records, arranjado por Magro, do grupo MPB-4, do maestro Rogério Duprat e produzido por Roberto Menescal.

	
<p>Capa do disco Construção</p>	<p>Contracapa do disco Construção</p>

Diferente do seu disco anterior, onde Chico apresenta uma capa de cores mais abertas e vivas, um sorriso e uma aparência jovial de “bom moço”, em Construção é possível verificar o amadurecimento de Chico, a mudança de estética, explorando uma roupa menos jovial, cabelo grande e bigode, marcas do início dos anos 1970. A foto, a fonte das letras, as cores na capa, são notavelmente menores e menos abertas, o que entendo como uma representação da tensão e fechamento político.

Deus lhe pague

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir

A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague

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

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

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

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

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

Primeira canção do disco, "Deus lhe pague" representa, por sucessivos exemplos do nosso cotidiano, o controle total que a ditadura militar exerce na vida do sujeito inserido nessa sociedade. Como destacado por Adélia de Meneses (2002):

“Há aí todo o percurso de uma existência alienada (no sentido jurídico e primitivo, de algo que não pertence ao próprio indivíduo, mas a outro: alienus). Desde a “certidão pra nascer” do segundo verso, até a alusão ao enterro, do final do poema (mulher carpideira, moscas, paz derradeira”, nada pertence ao sujeito (sujeito?), pois ele tudo agradece a outro. Deus lhe pague é, assim, o poema da hetero-regulação por excelência. A existência é controlada nos seus detalhes: comer, dormir, nascer, sorrir, respirar... morrer.” (MENESES, 2002, p. 80).

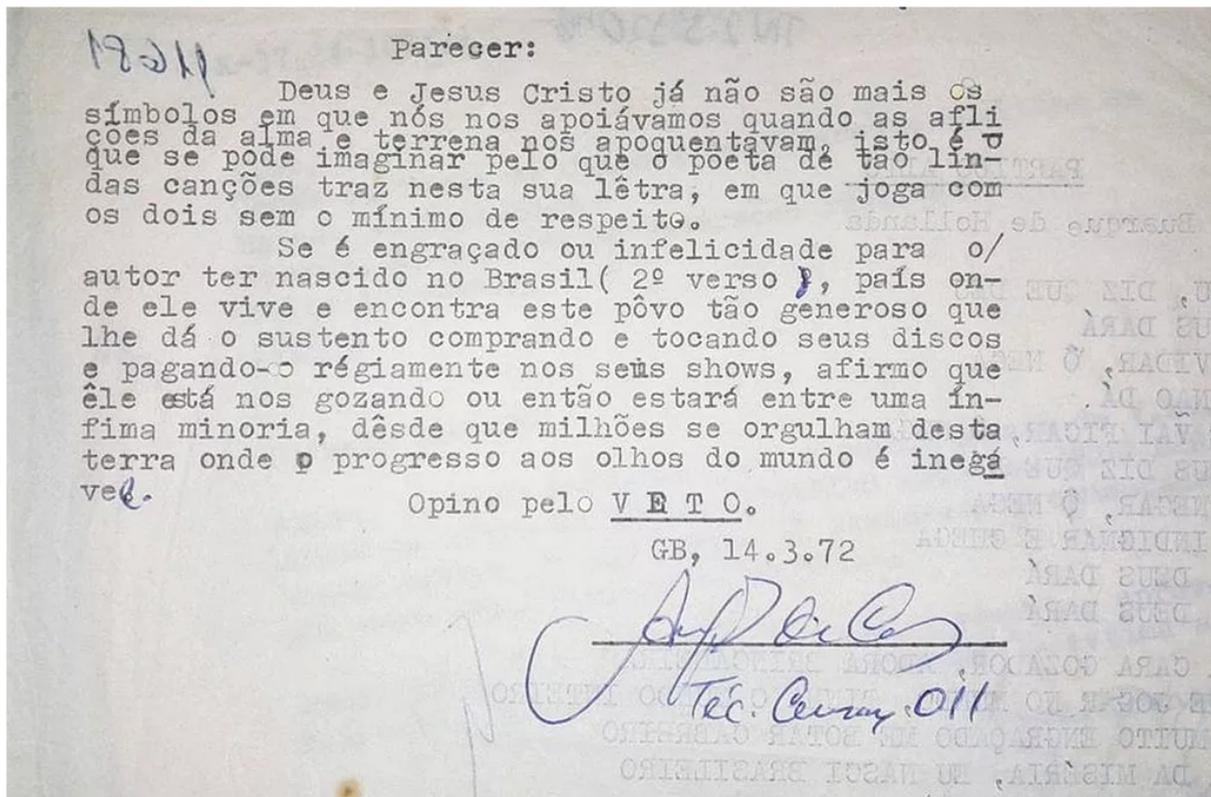
O arranjo e a sonoridade da canção são marcados por instrumentos, harmonia e melodia que enfatizam o peso, a repetição incessante, “agoniante”, como dito pelo próprio Chico sobre o processo de composição e sua percepção (Ensaio, 1973). Assim, é possível compreender a tentativa do compositor de demonstrar sonoramente a angústia e preocupação de um contexto marcado pelo fechamento político, em virtude das medidas tomadas pela ditadura após o AI-5.

Chico Buarque investe no uso da ironia para apresentar o contexto de controle: a permissão pelo ato de respirar, de existir, assim como outros apresentados na canção são frutos da concessão de um governo autoritário. É nesse sentido que o compositor evidencia uma série de atividades que são produzidas para tirar o foco de problemas relacionados ao governo e à repressão forte do período. Como o futebol, em que o sujeito passivamente assiste, retomando o exemplo histórico da prática do pão e circo como forma de distração da população romana.

Tendo como base a análise de Meneses (2002), das canções de protesto compostas por Chico Buarque, “Deus lhe pague” não apresenta o resultado da catarse emocional, a canção se mantém como uma recusa ao controle exercido pelo governo e seus instrumentos de censura e repressão, citando a autora:

“Uma análise, por superficial que seja, do ritmo da música, da própria estrutura musical, revela toda a energia represada, que não pode ser descarregada. Estamos num crescendo, num aumento de tensão nunca aplacada, num paroxismo que não se resolverá em termos musicais. É uma melodia que não provoca a catarse esperada, o liberar de emoções, a descarga orgástica.” (MENESES, 2002, pág. 85).

Sobre a burocracia relacionada à censura, Chico Buarque (Faria Jr, 2015) fala da relação entre envio de suas composições aos advogados da gravadora, que lidavam diretamente com responsáveis da censura, em Brasília (capital federal), e nos locais onde ia se realizar um show. Dessa forma, por meio da censura prévia, havia a necessidade de submeter as letras e, em casos como a da canção “Partido Alto”, a letra era liberada com alterações de versos rejeitados pela censura. Segue o parecer da censura sobre a letra de Partido Alto:



É possível analisar pelo parecer da censura o seu caráter conservador, de respeito absoluto e acrítico por categorias consideradas supremas como Deus e pátria. Sendo vetado qualquer trecho que lidasse com essas duas categorias em tom satírico, crítico, como Chico faz em diversas composições (Meneses, 2002).

Construção

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

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

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

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

A segunda canção analisada é faixa-título do disco "Construção". Como já evidenciada anteriormente, é na letra de Construção onde Chico Buarque se estabelece como um arquiteto da linguagem, buscando construir imagens e alegorias que representam a realidade cotidiana (Meneses, 2002). É por meio da linguagem que o compositor tem a possibilidade de desenvolver uma crítica indireta,

metaforizada, não explícita e ser compreendido por seu público. Na letra de Construção Chico Buarque representa um processo de mecanização pelo qual está submetido um trabalhador da construção civil, símbolo do processo de desenvolvimento urbano e crescimento das grandes cidades brasileiras. É com a repetitividade diária de suas atividades que o trabalhador se aproxima da máquina, em um processo gradativo de reificação, onde suas potencialidades humanas são limitadas pela falta de direitos e momentos de lazer. Como conceitualmente descrito por Karl Marx, em obra que se tornou referência ao analisar as relações sociais de trabalho, para além da economia clássica, Marx escreve:

"Primeiro, que o trabalho é externo (äusserlich) ao trabalhador, isto é, não pertence ao seu ser, que ele não se afirma, portanto, em seu trabalho, mas nega-se nele, que não se sente bem, mas infeliz, que não desenvolve nenhuma energia física e espiritual livre, mas mortifica sua physis e arruína o seu espírito. O trabalhador só se sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si [quando] fora do trabalho e fora de si [quando] no trabalho. (...) O trabalho não é, por isso, a satisfação de uma carência, mas somente um meio para satisfazer necessidades fora dele." (MARX, 2004, p. 82).

O compositor exemplifica muito bem essa limitação e falta de direitos com uma letra que narra os acontecimentos de mais um dia nesse contexto de repetição, desde sua limitada relação com o ambiente familiar, sua companheira e filhos, até seu trabalho na construção. É interessante notar no desenvolvimento da história narrada, uma série de imagens que são produzidas para evidenciar esse processo de mecanização, pela repetição do seu trabalho, onde ergue paredes sólidas, sobe como uma máquina e constrói, tijolo por tijolo. Entretanto, o desfecho quebra a monotonia da repetitividade cotidiana, o trabalhador tropeça no céu, se acaba no chão e agoniza em público, onde o compositor ainda completa com o fato da situação estar atrapalhando o trânsito, o sábado. É com essa representação que Chico Buarque dá conta de ilustrar criticamente a falta de solidariedade do contexto social com aquele trabalhador, essencial para a reprodução da estrutura econômica, para o crescimento das cidades e da economia que se dava no início da década de 1970 (Reis, 2002). O trabalhador é visto agonizando e, não socorrido, de forma banal, como um saco, um objeto (transformado nisso?) atrapalha a passagem de quem, diferente dele, pode desfrutar do lazer de um sábado.

Cordão

Ninguém
Ninguém vai me segurar
Ninguém há de me fechar
As portas do coração
Ninguém
Ninguém vai me sujeitar
A trancar no peito a minha paixão

Eu não
Eu não vou desesperar
Eu não vou renunciar
Fugir
Ninguém
Ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir

Ninguém
Ninguém vai me ver sofrer
Ninguém vai me surpreender
Na noite da solidão
Pois quem
Tiver nada pra perder
Vai formar comigo o imenso cordão

E então
Quero ver o vendaval
Quero ver o carnaval
Sair
Ninguém
Ninguém vai me acorrentar

Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir
Enquanto eu puder cantar
Alguém vai ter que me ouvir
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder seguir
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder...

Terceira canção analisada no disco é Cordão, nela se evidencia a utilização dos verbos “segurar”, “fechar” e “sujeitar” para produzir imagens que são características da “semântica da repressão” conceito descrito por Meneses (2002) como:

“Não é de se estranhar que, neste contexto, a repressão, como veremos mais adiante, impregne o próprio ritmo da música (como é o caso de Deus Ihe Pague) e a própria escolha morfológica; nem que se instaure toda uma semântica da repressão: boca calada, realidade morta, mentira, força bruta, palavra presa na garganta, peito calado (Cálice); amor reprimido, grito contido, gente falando de lado e olhando pro chão (Apesar de Você); alegria adiada, abafada (Quando o carnaval chegar). Um mero levantamento dos verbos das canções dessa época remeterá ao sema da repressão.”
(MENESES, 2002, p. 73).

evidenciando o contexto de fechamento social e político após o AI-5.

Uma das principais características da semântica da repressão é a produção imagética do encontro, da festa, do carnaval, do novo dia como estado dionisíaco utópico de superação do cotidiano de controle, sujeição e repetição.

Por outro lado, a canção apresenta a potencialidade de resistência, os oprimidos formarão um cordão de solidariedade. Tendo como horizonte o vendaval, representado pelo carnaval, libertador dos desejos pessoais e políticos represados. A noite, imagem utilizada para representar a desesperança frente ao fechamento, dá lugar à luz do dia, potencialmente subversiva da ordem imposta de cima para.

A existência é representada como potência para a construção de uma resistência afetiva e política. A confraternização, na imagem do cordão, é o fator para desconstruir a tentativa de sujeição progressiva da ditadura sobre a sociedade.

Samba de Orly

Vai, meu irmão
Pega esse avião
Você tem razão de correr assim
Desse frio, mas veja
O meu Rio de Janeiro
Antes que um aventureiro
Lance mão

Pede perdão
Pela duração dessa temporada
Mas não diga nada
Que me viu chorando
E pros da pesada
Diz que eu vou levando
Vê como é que anda
Aquela vida à toa
E se puder me manda
Uma notícia boa

Pede perdão
Pela omissão um tanto forçada
Mas não diga nada
Que me viu chorando
E pros da pesada
Diz que eu vou levando
Vê como é que anda
Aquela vida à toa
Se puder me manda

Uma notícia boa

A última canção analisada no disco é Samba de Orly. Como em título, trata de um samba, bem ritmado pelo batoque, pela cuíca. A composição pode ser vista como uma continuação poética e histórica de Sabiá, feita em 1968, que projetava um contexto de exílio. Samba de Orly tem como tema a volta ao Brasil dos exilados políticos que estavam na Europa, em virtude da repressão aos críticos do regime, sendo Orly um dos principais aeroportos de Paris, que simbolizava esse lugar e a situação da volta do exílio. Outro compositor que compõe e canta a situação da volta ao Brasil após o exílio é o baiano Gilberto Gil com a canção “Back in Bahia”.

Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui
Vez em quando, quando me sentia longe, dava por mim
Puxando o cabelo
Nervoso, querendo ouvir Celly Campelo pra não cair
Naquela fossa
Em que vi um camarada meu de Portobello cair
Naquela falta
De juízo que eu não tinha nem uma razão pra curtir
Naquela ausência
De calor, de cor, de sal, de sol, de coração pra sentir
Tanta saudade
Preservada num velho baú de prata dentro de mim

Digo num baú de prata porque prata é a luz do luar
Do luar que tanta falta me fazia junto do mar
Mar da Bahia
Cujo verde vez em quando me fazia bem relembrar
Tão diferente
Do verde também tão lindo dos gramados campos de lá
Ilha do norte
Onde não sei se por sorte ou por castigo dei de parar
Por algum tempo

Que afinal passou depressa, como tudo tem de passar
Hoje eu me sinto
Como se ter ido fosse necessário para voltar
Tanto mais vivo
De vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá

Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui
Vez em quando, quando me sentia longe, dava por mim
Puxando o cabelo
Nervoso, querendo ouvir Celly Campelo pra não cair

Naquela fossa
Em que vi um camarada meu de Portobello cair
Naquela falta de juízo que eu não tinha nem uma razão pra curtir
Naquela ausência
De calor, de cor, de sal, de sol, de coração pra sentir
Tanta saudade
Preservada num velho baú de prata dentro de mim

Digo num baú de prata porque prata é a luz do luar
Do luar que tanta falta me fazia junto do mar
Mar da Bahia
Cujo verde vez em quando me fazia bem relembrar
Tão diferente
Do verde também tão lindo dos gramados campos de lá
Ilha do norte
Onde não sei se por sorte ou por castigo dei de parar
Por algum tempo
Que afinal passou depressa, como tudo tem de passar
Hoje eu me sinto
Como se ter ido fosse necessário para voltar
Tanto mais vivo
De vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá

Lançadas em um contexto semelhante, o exílio político dos compositores Chico Buarque e Gilberto Gil, “Samba de Orly” de 1971 e “Back in Bahia” de 1972, dialogam com o sentimento de saudade da terra, historicamente descrita pela literatura brasileira, como na clássica canção do exílio de Gonçalves Dias.

É na representação imagética das paisagens, do calor, do mar, dos sabores que mora a saudade, mas que valoriza a “vida vivida” no exílio para valorizar ainda mais o que esses compositores identificam como positivo em sua terra natal. Voltam, pedindo perdão “pela duração dessa temporada” de exílio forçado.

Em Samba de Orly, os versos buscam representar a comunicação entre um exilado e seu leitor, possivelmente um amigo. O tempo dos versos dá conta de demonstrar a atenção quanto às mudanças da sociedade, do exilado e de sua antiga turma. A importância do reencontro com seu antigo contexto sugere a preocupação com os fatos, a saudade dos lugares e de suas relações afetivas.

Tendo inclusive versos modificados por imposição da censura, como relatado pelo próprio Chico, o compositor se aproxima do personagem que tenta se explicar pela “omissão um tanto forçada” (verso original da composição de Chico, que será substituído por “pela duração dessa temporada”) após a longa duração de uma temporada de exílio (Faria Jr, 2015).

Capítulo III - “Água nova brotando”

Assim como o capítulo anterior, este capítulo relaciona o contexto social e político do Brasil e como Chico Buarque o representa em suas composições e conjuntamente, em um disco. A diferença do disco analisado neste capítulo se dá justamente pela conjuntura do início dos anos 1970, marcado pelo AI-5, pelo maior fechamento político da ditadura militar e da censura prévia institucionalizada que vetou canções que só vão poder ser lançadas e comercializadas no disco que iremos analisar. É importante situar historicamente o ano de 1978 como parte de um processo de abertura “lenta, gradual e segura” como descrita pelo general e presidente Ernesto Geisel, fruto da percepção de perda da hegemonia da ditadura militar, derrotas em eleições parlamentares para a oposição e diminuição dos índices econômicos que amparavam o amplo apoio à ditadura (Reis, 2002).

Lançado em 1978 pela gravadora Philips Records, produzido por Sérgio de Carvalho, ‘Chico Buarque’ é um disco do compositor homônimo. O disco traz duas das principais canções identificadas com a vertente crítica descrita por Meneses (2002), assim como uma linguagem característica da semântica da repressão, também identificada pela autora, é o caso de Cálice e Apesar de você. É interessante ressaltar que as composições datam de 1973 e 1970, respectivamente. Contudo, não puderam ser comercializadas em disco no período de lançamento pela forte censura prévia e institucionalizada que identificava Chico Buarque como um dos mais relevantes compositores de protesto, crítico à ditadura militar, comandado pelo setor identificado como linha dura à época.

Chico Buarque (1978) - Capa	Contracapa do disco

Já com uma aparência madura, é possível analisar a representação de um clima mais esperançoso, distante do clima de maior tensão e fechamento representado na capa do disco *Construção*. Chico usa uma camisa branca entreaberta e sorri.

Cálice

Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue

Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga?
 Tragar a dor, engolir a labuta?

Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da santa?
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

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

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

De muito gorda a porca já não anda
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo
De que adianta ter boa vontade?
Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Talvez o mundo não seja pequeno

Nem seja a vida um fato consumado

Quero inventar o meu próprio pecado

Quero morrer do meu próprio veneno

Quero perder de vez tua cabeça

Minha cabeça perder teu juízo

Quero cheirar fumaça de óleo diesel

Me embriagar até que alguém me esqueça

Cálice, composta em 1973, com parceria do músico Gilberto Gil, apresenta uma sonoridade dramática, com uso do canto de coro, remetendo ao coral, a uma sonoridade religiosa, ou mesmo à dramaticidade do coro grego característica do teatro. Trazendo referências, que constroem uma analogia entre a cultura cristã e o silenciamento. Imposto por um regime repressivo que censurava e perseguia seus críticos, a palavra cálice produz de forma intencionalmente dúbia o sentido literal do recipiente de vinho tinto, como a imposição cale-se. Desenvolvendo o sentido deste verso, o compositor ilustra a recusa à imposição do silenciamento, do controle e da repressão que manchava de sangue o contexto social e político. A canção busca elementos que dão conta de demonstrar a dificuldade, o clima tenso, a dor e o silêncio impostos de forma amarga.

Segundo o relatório da Comissão Nacional da Verdade:

“Depois de dois anos e sete meses de trabalho, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) confirmou, em seu relatório final, 434 mortes e desaparecimentos de vítimas da ditadura militar no país. Entre essas pessoas, 210 são desaparecidas.

No documento entregue hoje (10) à presidenta Dilma Rousseff, com o relato das atividades e a conclusão dos trabalhos realizados, a CNV traz a comprovação da ocorrência de graves violações de direitos humanos. “Essa comprovação decorreu da apuração dos fatos que se encontram detalhadamente descritos no relatório, nos quais está perfeitamente configurada a prática sistemática de detenções ilegais e arbitrárias e de tortura, assim como o cometimento de execuções, desaparecimentos forçados e ocultação de cadáveres por agentes do Estado brasileiro” diz o texto.” (CANES, Michèlle. 2014).

A letra representa um contexto de imposição, do silêncio forçado, da vontade do grito como elemento de catarse. Outro ponto é o da ilustração feita pelo compositor ao demonstrar a noite em letra como analogia para a escuridão, a falta de esperança com tanta mentira e força bruta imposta de cima para baixo.

Apesar de você

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão, não
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu

Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você

Onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar

Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro

Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar

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

Antes do que você pensa

Apesar de você

Amanhã há de ser

Outro dia

Você vai ter que ver

A manhã renascer

E esbanjar poesia

Como vai se explicar

Vendo o céu clarear

De repente, impunemente

Como vai abafar

Nosso coro a cantar

Na sua frente

Apesar de você

Amanhã há de ser

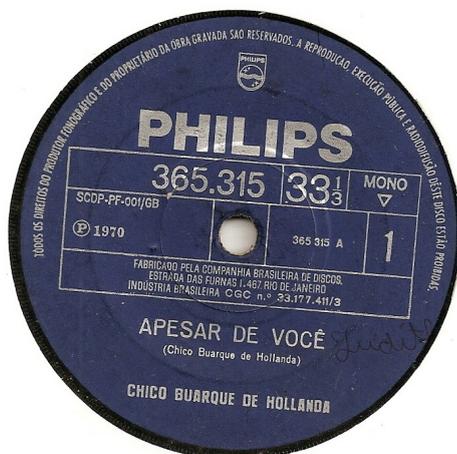
Outro dia

Você vai se dar mal

Etc. E tal

Lá lá lá lá lá lá

A segunda canção analisada no disco é "Apesar de você", composta em 1970.



Compacto com Apesar de Você de 1970.

O samba inicialmente circulou como compacto em 1970, após ter conseguido passar pela censura, por ter sido compreendida enquanto uma canção sobre uma relação amorosa controladora. Elementos imagéticos destacam a recusa do compositor ao que é imposto pela ditadura, e a esperança de superação dessa ordem. A imposição dos verbos que representam a imposição da ordem pelo governo, o compositor destaca a falta de discussão, de crítica, e o intenso controle.

Novamente, a escuridão aparece como uma característica da repressão, a noite representava as perseguições, prisões, sessões de tortura aos presos políticos. Porém, apesar de todo esse contexto de controle e violência imposta, o compositor acredita na possibilidade de superação desse estado, onde a noite escura vai dar lugar ao galo cantando a chegada de um novo dia, de água nova que brota movimentar uma conjuntura conservadora e violenta. É nesse processo que o sofrimento, a repressão, a tortura e a violência serão cobrados, farão parte do passado. Além da vertente crítica, a letra também apresenta uma postura utópica, de produção do novo lugar, onde o penar é desinventado, para dar lugar ao dia que vai raiar, iluminar o jardim que floresce. A vingança por tanta repressão, no nível dos afetos e da política, é abafada pela poesia, pelo cantar livre e impune.

É interessante destacar o caráter utópico de Apesar de você, como representação de um novo momento, da possibilidade futura de superação do regime militar, mesmo que posteriormente o desencanto e a frustração com o resultado político e social apareçam. É essa esperança e catarse que diferenciam Apesar de você e Deus lhe pague, quanto à possibilidade futura de superação.

Última canção analisada do disco, é importante ressaltar que seu lançamento havia ocorrido quase uma década antes, em 1970, mas com sua retirada de circulação pela censura, só pôde ser comercializada normalmente em 1978, o que complementa a análise do fechamento e controle daquele período e reforça o trecho de “água nova brotando”, que cai muito bem nesse novo ano de lançamento.

Daí em diante, o que se observa é o desenvolvimento do processo de abertura “lenta, gradual e segura” (Reis, 2002).

Considerações finais

Retomando o tema deste trabalho, *“Agora falando sério” : A canção de Chico Buarque como crônica e representação artística do fechamento político dos anos de chumbo da ditadura militar brasileira*. Verifico com contribuição acadêmica para a área das Ciências Sociais a possibilidade de investigar a produção artística de um compositor ou artista de outra área como representação da realidade de seu contexto. No caso deste trabalho, busquei analisar a forma como Chico Buarque refletiu e produziu uma crítica e uma postura de contestação, driblando a censura por meio de metáforas e de uma semântica que visava transmitir a seu ouvinte à época e aos dias atuais, como é o meu caso, a imposição e a violência expressa de diversas formas pela ditadura militar no recorte deste trabalho.

Analisando de forma positiva o cumprimento de objetivos e metas que idealizei para este trabalho, entretanto, compreendo que a composição de Chico Buarque como protesto à ditadura, crítica e representação por meio de uma semântica da repressão, como formulado por Meneses (2002), transbordam temporalmente o recorte escolhido para este trabalho. Há crítica e representação do cotidiano e outras questões base deste trabalho desde a primeira composição lançada em compacto por Chico, caso de “Pedro Pedreiro” de 1965, até o último álbum de estúdio lançado pelo artista, com a canção “As Caravanas”, título do disco de 2017.

Mesmo assim, tive como resultados a compreensão de que é possível interpretar e entender a realidade por outras formas que não exclusivamente a Sociologia e as demais Ciências Sociais, área de minha formação acadêmica. Pude, com a pesquisa e leituras constituintes deste trabalho, concluir de forma positiva a hipótese base para a formulação do projeto deste trabalho. Com maior precisão, compreendo a canção brasileira como uma forma de interpretação de nossa realidade social ao longo da história e no período do recorte escolhido para este trabalho.

Com isso, tratando em especial da composição de Chico Buarque nesse período, foi possível verificar a presença da orientação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, a obra de Chico Buarque do período é fortemente marcada por uma crítica, uma recusa ao contexto imposto pela ditadura, sendo

representado por meio de verbos e imagens que ilustram o controle e o fechamento político do período, tanto nos discos selecionados para este trabalho, como para outros que não pude englobar, dados os limites deste trabalho. Nesse sentido, verifico a validade do problema desta pesquisa e compreendo a potencialidade de análise da canção de Chico Buarque como crônica e representação do fechamento político da ditadura militar brasileira, em especial nas canções compostas durante o governo da chamada “linha dura”, onde Chico desenvolve seu potencial crítico ao governo e passa a ser visto como um dos compositores mais subversivos, tendo atenção especial da censura e dificuldade para comercializar canções por trechos censurados e recusados (Faria Jr, 2015).

O recorte selecionado para este trabalho não inicia a vertente crítica de Chico (Meneses, 2002), nem finaliza sua crítica e representação do cotidiano brasileiro, portanto, há ainda uma vasta obra discográfica, teatral, literária produzida por Chico a ser desfrutada, com potencial para uma leitura sociológica, como a que busquei realizar neste trabalho.

Referências:

BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo. Lisboa: Edições 70, 1977.

BECKER, Howard. Falando da sociedade: Ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

(CANES, Michèle. **Comissão reconhece 434 mortes e desaparecimentos durante ditadura militar**. Agência Brasil. 2014). Disponível em:
<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2014-12/comissao-reconhece-mais-de-200-desaparecidos-politicos-durante#:~:text=Depois%20de%20dois%20anos%20e,essas%20pessoas%2C%20210%20s%C3%A3o%20desaparecidas.>
Acesso em 02/12/2022.

CASTRO, Ruy. Chega de saudade: A história e as histórias da bossa nova. 4. ed. São Paulo: Editora Schwarcz, 2016.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, POLÍTICA E UTOPIA EM CHICO BUARQUE**. RevLet – Revista Virtual de Letras Volume 1, Número 1, 2009. Disponível em:
<https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3158>.
Acesso em 4 dez. 2022.

Chico Buarque. **Chico Buarque de Hollanda número 4**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1970.

Chico Buarque. **Construção**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1971.

Chico Buarque. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1978.

FARIA JR, Miguel. Chico: Artista Brasileiro. 2015. Disponível em: Netflix. Acesso em 07 dez. 2022.

FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. O alcance da canção: Estudos sobre música popular. 1. ed. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2016.

MATOS, Cristina. **Narrando experiências negras através da canção: o que a música pode nos dizer sobre a questão racial no Brasil?**. 2018. 42º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, Caxambu. Disponível em:
<http://anpocs.com/index.php/encontros/papers/42-encontro-anual-da-anpocs/gt-31/gt-28-9/11354-narrando-experiencias-negras-atraves-da-cancao-o-que-a-musica-pode-nos-dizer-sobre-a-questao-racial-no-brasil/file>. Acesso em 4 dez. 2022.

MELLO, Zuza Homem de. A era dos festivais: Uma parábola. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

MENESES, Adélia. Desenho mágico: Poesia e política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. **“Hoje preciso refletir um pouco”**: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971/1978. São Paulo, 2003. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/his/a/QK5zqFM4tQdGKbP4LcHxnQc/abstract/?lang=pt>
Acesso em 4 dez. 2022.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura militar, esquerdas e sociedade. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. Música popular: Do gramofone ao rádio e tv. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.