



PALAVRA PRESA  
NA  
GARGANTA

*Marisa Toledo*

EDITORA  
**AREIA**

Marisa Toledo

# Palavra presa na garganta

2ª edição

revista e ampliada

Editora Areia  
Joinville - SC  
2024

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610, de 19.2.1998.  
É proibida a reprodução total ou parcial sem a expressa anuência da autora.

Este livro foi revisado segundo o Acordo Ortográfico da  
Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Revisão e edição  
**Jura Arruda**

Diagramação  
**Editora Areia**

**Catálogo na publicação**  
**Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166**

---

T649p

Toledo, Marisa

Palavra presa na garganta / Marisa Toledo; Indioney Rodrigues (Prefácio à monografia). – 2. ed. – Joinville-SC: Areia, 2024.

pdf

ISBN 978-85-68703-95-3

1. Música popular brasileira. 2. Ditadura militar. 3. Censura. I. Toledo, Marisa. II. Rodrigues, Indioney (Prefácio à monografia). III. Título.

CDD 784.0981

---

Índice para catálogo sistemático

I. Música popular brasileira

Contatos pelo e-mail: [editora@editoraareia.com.br](mailto:editora@editoraareia.com.br)

<b>Apresentação e Agradecimentos.....</b>	<b>5</b>
<b>Prefácio à monografia.....</b>	<b>6</b>
<b>Prefácio a esta edição.....</b>	<b>7</b>
Ponte entre a poesia e a força bruta.....	7
<b>Chico de Hollanda, de aqui e de alhures.....</b>	<b>9</b>
<b>Prólogo.....</b>	<b>9</b>
<b>1. Era a dura.....</b>	<b>11</b>
<b>2. Você vai saber de mim.....</b>	<b>19</b>
Quando eu nasci veio um anjo safado.....	22
Por descuido ou poesia.....	24
Roda moinho, roda pião.....	37
<b>3. Um elemento ativo.....</b>	<b>45</b>
A gente vai levando.....	51
Vai passar.....	57
Mambembe, Cigano.....	67
Acorda, Amor.....	76
Quem é essa mulher?.....	82
Tanta força bruta.....	86
<b>4 Ele disse que chegava lá.....</b>	<b>93</b>
<b>Posfácio.....</b>	<b>95</b>
Mas eis que chega a roda-vida.....	95
Que tal um samba?.....	97
<b>Índice de notas.....</b>	<b>100</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>107</b>
LIVROS E MONOGRAFIAS.....	107
ARTIGOS.....	108
ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS.....	109
FASCÍCULOS E PERIÓDICOS.....	110
OUTROS DOCUMENTOS.....	112
<b>Sobre a autora.....</b>	<b>115</b>

# Apresentação e Agradecimentos

Consta nos astros, nos signos, nos búzios, nos autos, nas bulas, nos dogmas, passou na novela, está no seguro, picharam no muro... cá estamos nós novamente.

Tudo o que vivemos nos últimos anos me sacudiu por dentro. Várias vezes me perguntei “como isso tudo é possível acontecer”? Toda distopia, toda realidade paralela, toda falta de inteligência que acometeu o mundo nos últimos anos. E sim, toda violência desavergonhada que agora é colocada na vitrine contra o outro, da qual algumas pessoas se orgulham sobremaneira.

Essa sacudida, esse tapa na cara, esse choque de narrativas – para usar o termo do momento – me levaram a pensar que talvez a história desse artista gigante devesse novamente ser contada. E para mais pessoas. Aquelas que não ouvem e que não vêem. E ainda também para aquelas que são ouvintes e videntes e que, por alguma razão, não conseguem mais “ver” e “ouvir” com clareza fatos que aconteceram há exatos 60 anos.

Eu não vivi esse tempo. Meu pai viveu. Ele foi um dos estudantes que foi às ruas para dizer que governo nenhum pode sequestrar pessoas, sequestrar CPFs, fechar instituições, perseguir compositores, cantores, jornalistas ou dizer como que um artista deve fazer sua arte. E que todos devem ser livres para frequentar qualquer espetáculo que queiram. Ou nenhum.

Mais uma vez a Palavra Presa na Garganta precisa sair, encontrar eco e seguir preche de razão. Como já dizia Jorge Maravilha. Espero que não precisemos nunca mais caminhar pelas trevas, murmurar entre as pregas ou tirar leite das pedras.

Só tenho a agradecer ao Jura Arruda, o gentil editor que transformou em 2015 a minha pesquisa acadêmica no livro impresso que agora também se torna e-book, audiobook e videobook com texto revisto e ampliado, sem perder a leveza e a poesia. Àqueles que nove anos atrás contribuíram para que o livro impresso fosse publicado, sem o qual não estaríamos aqui hoje com essas novas versões: Leandro Braga e Evandro Teixeira. E ao Instituto IMPAR, nas pessoas do Robson e da Iraci, que me inspiraram a tornar Palavra Presa na Garganta um conteúdo acessível, entregando arte para todos.

Salve Chico, nosso octogenário do ano, sempre atento, subversivo, uma unanimidade nacional incontestada.

*Marisa Toledo, 2024*

# Prefácio à monografia

Em sua monografia, a autora apresenta um consistente trabalho de pesquisa rememorando os difíceis tempos da ditadura militar, e especialmente o impacto de um regime de governo amedrontado sobre a poética de um expoente cancionista brasileiro. O comentário desse medo, traduzido sob uma máscara de força e de poder, é o comentário da estratégia da censura e do sequestro dos direitos civis. Nesse ambiente crítico, a obra poética de Chico Buarque de Hollanda é retomada e sublinhada em seu poder de relato e posicionamento político.

A canção popular urbana vive um momento estarrecedor quando encontra seu próprio florescimento e amadurecimento durante um período de nítida contração de recursos expressivos. Nesse panorama, a obra de Chico Buarque é tratada pela autora como um exemplo de superação e resistência. Além disso, em sua monografia, Marisa Gonçalves de Toledo, também busca definir um inter-relacionamento, demonstrando a fragilidade do regime ditatorial, em seus sucessivos assaltos e sequestros, diante do poder da palavra, especialmente da palavra cantada.

A maneira como a repressão foi desarmada pela tênue e constante resistência, a maneira como toda a resistência foi alimentada pela sensível reação à covardia, a maneira como resistir foi continuar cantando e estabelecendo um estranho diálogo entre a poesia e a força bruta, é o que o leitor encontrará ao longo desse trabalho, exemplificado e comentado nas canções e textos de Chico Buarque.

*Indionei Rodrigues, 2006*

# Prefácio a esta edição

## Ponte entre a poesia e a força bruta

Meus netos queridões, Guilherme e Gustavo (Gui e Gu), adoram zanzar de carro com o vovô e a vovó, de preferência rumo à Praia do Ervino, em São Francisco do Sul, onde moramos. A trilha sonora, a pedidos da dupla que atendemos satisfeitos, é uma só: “Os Saltimbancos”. “Põe o Chico, vovô!”, encomendam, sem pensar duas vezes. Não escondo a gabolice e o sorriso nostálgico ao lembrar que os deliciosos temas criados por Chico Buarque em 1977 para a versão brasileira da fábula musical em que um quarteto de animais – Cachorro, Galinha, Gato e Jumento, assim mesmo, sem nome de gente – se junta para combater a exploração embalam também a minha infância, e mais tarde a das minhas filhas, Letícia e Nicolle, e dos dois primeiros netos, a Carol e o Lucas. Logo (obrigado, Chico!) aprendemos, em três gerações da família, que todos juntos somos fortes, que não há nada a temer, e que ao lado de cada um há um amigo que precisamos proteger. Lições de vida preciosas em canções infantis.

“Esperteza, paciência, lealdade, teimosia, e mais dia, menos dia, a lei da selva vai mudar”, é o recado de “Todos Juntos”, ponto alto de “Os Saltimbancos” que Mônica Salmaso resgatou para abrir alas, em um suave número solo, do show “Que Tal um Samba?”, no qual dividiu o palco com Chico Buarque entre 2022 e 2023, em uma longa turnê que somou nada menos de 60 apresentações no Brasil e cinco em Portugal. Com repertório sob medida para traduzir a virada de mesa que o país experimentava, enfileirando 33 faixas pinçadas de diversos períodos buarqueanos, o espetáculo reafirmou mais uma vez a incrível habilidade do compositor em expressar, em suas criações, o espírito do tempo – do alemão, “Zeitgeist”, ou “o estado social, intelectual e cultural de uma época”. É o que ele vem fazendo (obrigado, Chico!) desde 1964, o ano em que se apagaram as luzes, e a resistência à escuridão se daria “cantando e estabelecendo um estranho diálogo entre a poesia e a força bruta”, nas palavras da pianista catarinense Marisa Toledo.

Às vésperas de completar 80 anos, no mesmo 2024 que marca os 60 do golpe militar, Chico mantém uma vitalidade ímpar, e é, sem dúvida, o maior artista vivo da atualidade. Das tantas facetas de sua obra, outra que sobressai reside na sensibilidade e na delicadeza em ecoar a alma feminina, encarnando sem embaraço a persona da mulher. Mas o viés mais eloquente é, sem dúvida, o político, ainda que ele já tenha negado a intenção explícita do engajamento. É sobre este Chico que Marisa Toledo se debruça neste “Palavra Presa na Garganta”, título que faz alusão à antológica

“Cálice” (de 1973) – “grito de denúncia e desespero”, como lembra a pianista, e uma das mais dramáticas páginas do seu cancionário, aqui partilhando a autoria com Gilberto Gil.

Produtora que já liderou algo como 180 projetos culturais via leis de incentivo, não apenas na seara musical, Marisa viaja aos tempos duros da repressão para construir uma ponte entre o chumbo e a poesia. Sem delongas, já no primeiro capítulo, “Era a dura”, traz um apanhado histórico daquele ciclo que gostaríamos de esquecer, em que direitos políticos foram ceifados e a cultura virou ameaça ao poder. O impacto de tal contexto na obra de Chico Buarque – em 1964, um estudante de arquitetura que tateava o ambiente musical, tendo encarado o público pela primeira vez no final do mesmo ano – é o pano de fundo deste livro fundamental, que ganha nova roupagem, com caprichosa reedição em formatos para ampliar a acessibilidade – e-book, audiobook e videobook –, em um trabalho conduzido a várias mãos. Com auxílio luxuoso do escritor Jura Arruda na edição, Marisa esmiúça, em seu livro, a profusão de metáforas e imagens poéticas adotadas pelo compositor para dar seu recado e driblar a censura, em músicas inesquecíveis como “Olê, Olá” (“não chore ainda não/que eu tenho a impressão que o samba vem aí/um samba tão imenso/que eu às vezes penso/que o próprio tempo vai parar pra ouvir”), “A Banda” (“minha gente sofrida/despeditu-se da dor/pa ver a banda passar/cantando coisas de amor”) e “Roda Viva” (“a gente vai contra a corrente/até não poder resistir”). De quebra, presenteia o leitor, especialmente o músico, com partituras das canções enfocadas.

Não é sem nó na garganta que se conclui a leitura do livro de Marisa, baseado originalmente em uma monografia acadêmica. O Brasil custaria a se reconstruir, tijolo por tijolo, depois de quase ser desmanchado por 21 anos de ditadura militar. Ontem e hoje, quando a democracia esteve novamente em perigo de vida, a música, a poesia, a arte, a cultura, enfim, mostraram ser tão relevantes para a humanidade quanto o ar que respiramos.

*Guilherme Diefenthaler, jornalista, autor de “O Pinho Toca Forte – Histórias do Violão Joinvilense”*

# Chico de Hollanda, de aqui e de alhures

Parceiro de euforias e desventuras, amigo de todos os segundos, generosidade sistemática, silêncios eloquentes, palavras cirúrgicas, humor afiado, serenas firmezas, traquinas, as notas na polpa dos dedos, o verbo vadiando na ponta da língua – tudo à flor do coração, em carne viva... Cavalos de sambistas, alquimistas, menestréis, mundanas, olhos roucos, suspiros nômades, a alma à deriva, Chico Buarque não existe, é uma ficção - saibam. Inventado porque necessário, vital, sem o qual o Brasil seria mais pobre, estaria mais vazio, sem semana, sem tijolo, sem desenho, sem construção.

*Ruy Guerra, cineasta e escritor.  
Outubro de 1998.*

## Prólogo

Há quase 20 anos, o historiador Carlos Fico escrevia que “a manifestação artística brasileira tem sido alvo de constantes estudos, usada como fonte para diversos trabalhos. A partir dela foram estruturadas teses de história, sociologia, ciências políticas e humanas, reforçando o nosso sentimento de identidade nacional e de pertencimento cultural”. Permito-me acrescentar que, em 2024, a manifestação artística brasileira continua sendo alvo de constantes estudos e, sem sombra de dúvidas, base para reforçar nosso sentimento de identidade nacional.

Um tanto pelo sentimento descrito por Fico, outro tanto pela beleza e sonoridade das obras de Francisco Buarque de Hollanda Ferreira, que me aprofundi no tema e tracei análises comparativas do impacto do regime militar em sua obra. Coincidentemente, Chico Buarque teve seu surgimento como expressivo compositor no ano de 1964 e, não coincidentemente, sua obra reflete um ideal de resistência ao regime militar. A explícita relação entre ambos permite e, mais do que isso, convida à pesquisa e a estabelecer um paralelo entre a política adotada pelo governo militar no Brasil e a obra do compositor no período que abrangeu o golpe militar para a tomada do poder a partir do citado ano de 1964.

Essa relação pressupõe uma via de mão dupla, em que se levantam as seguintes questões: 1) A política brasileira interferiu na composição do artista? 2) As obras de Chico Buarque provocaram

no governo um comportamento específico e diretamente relacionado ao seu conteúdo, que afetaram as relações entre ambos, e por consequência, a classe artística do país?

Por ser considerado esse período da história um marco na estruturação da expressão artística moderna e de fertilidade cultural, não só no campo da música popular, mas também um marco no controle das manifestações dos movimentos de liberação e contestação, que coloco as lentes de minha pesquisa sobre ele.

Este livro percorre, pois, a trajetória da arte de Chico Buarque durante esse tempo de regime militar autoritário que ficou popularmente conhecido como a ditadura militar no Brasil. Letras, composições, arranjos e, eventualmente a título de ilustração, musicais e peças teatrais de Chico são analisadas, respeitando-se o contexto histórico e, exatamente por isso, não omitindo detalhes dos chamados “porões da ditadura”.

Está dividido em três partes. Na primeira, ERA A DURA, o contexto histórico pelo qual passava o país e a obra de Chico Buarque situada naquele momento político; a tomada do poder pelos militares e as consequências sociais – o movimento estudantil, o endurecimento da repressão e da contenção das manifestações populares e culturais.

Nas duas partes seguintes, os fatos. Colocados sobre um pentagrama e esmiuçados nos graves e agudos das canções buarquianas. Em VOCÊ VAI SABER DE MIM, as bases que deram origem ao relacionamento entre a música de Chico Buarque e seu tempo, tendo como referência o período que compreende sua formação familiar e o início de sua carreira musical até a imposição do AI-5, dessa forma, ratificando seu posicionamento crítico diante da política vigente e de inescrupulosos atos, em especial o Institucional-5.

Finalmente, em UM ELEMENTO ATIVO, o período mais significativo da criação de Chico Buarque durante o período da ditadura militar e também a era mais dura de controle à sua manifestação pública.

Chico Buarque foi escolhido por mim por ter acumulado em sua trajetória uma experiência singular com os mecanismos de repressão; por ter sido o compositor que se configurou, em determinado momento, em inimigo cultural número um do regime militar, perseguido e tolhido na sua expressão criativa.

Um relato histórico, análises e paralelos entre canções e política e a intervenção da censura compõem este livro.

# 1. Era a dura

Por uma fatalidade histórica, começou em 1964 no Brasil um período de supressão das liberdades públicas precisamente quando o mundo vivia um dos períodos mais ricos e divertidos da história da humanidade.

*Elio Gaspari*



*Descrição da imagem: Foto tirada do alto, em preto e branco, de uma rua asfaltada com vários tanques de guerra do exército brasileiro enfileirados, prédios residenciais de um lado da rua, alguns soldados sobre os tanques, e muitos transeuntes às margens da rua, assistindo. A legenda da foto diz: Rio de Janeiro, 1º de abril de 1964.*

---

Não cabe aqui desfiar todo emaranhado de acontecimentos, nem detalhes do movimento que culminou com a queda do governo de João Goulart, ou das manobras políticas para a tomada do poder pelos militares. Enquadremos tudo num retrato em preto e branco e deixemo-lo sobre uma estante qualquer, repousado para não incomodar, presente para não esquecermos. O que nos importa nas páginas que se constroem a seguir, tijolo por tijolo, com olhos embotados de censura e mágica, são as consequências do golpe. Partimos do dia 1º de abril de 1964.

“O exército dormiu janguista no dia 31 de março e acordou revolucionário em 1º de abril”, foram as palavras do General Cordeiro de Farias.

Talvez tenha amanhecido com sol em grande parte do país o dia primeiro de abril de 1964, contudo, nuvens carregadas aproximavam-se tão rápidas quanto caças modernos. O governo que inventou de inventar toda escuridão mal chegou ao poder e utilizou-se da força bruta nas ruas, numa ostensiva aparição de tanques de guerra e armas de grosso calibre, colocados na Cinelândia, no Rio de Janeiro. Antes disso fechou aeroportos, censurou a imprensa e atropelou as instituições republicanas. Depois, e cada vez mais frequentemente, praticou prisões sumárias, cassações e “desaparecimentos” de suspeitos políticos e de ativistas de esquerda, e defendeu o uso da tortura como instrumento de investigação.

No livro *A Ditadura Envergonhada*, de 2002, o jornalista Elio Gaspari discorreu sobre as formas de investigação praticadas na época. Disse ele: “a repressão política, porém, emanava do coração do regime e tinha uma nova qualidade. Não se tratava mais de espancar o notório dirigente comunista capturado no fragor do golpe. A tortura passara a ser praticada como forma de interrogatório em diversas guarnições militares. Instalado como meio eficaz para combater a ‘corrupção e a subversão’, o governo atribuía-se a megalomaniaca tarefa de acabar com ambas.”<sup>1</sup>

Nosso ponto de partida é o exato momento do golpe militar que age com o apoio da classe média: a instalação de um governo de direita que, ao assumir, se fez valer de um Ato Institucional para legitimar sua atitude e garantir o controle da situação. Com o exército nas ruas, o governo do presidente João Goulart é substituído pelo comando do Marechal Castello Branco. O governo militar, a princípio, se autointitula provisório, mas em 1966 o mesmo marechal é eleito Presidente da República pelo Congresso Nacional<sup>2</sup>. Os militares acabam permanecendo 20 anos no poder, à custa de outros Atos Institucionais<sup>3</sup>. Prova irrecusável de que se tratava de uma ditadura militar, como afirmou o historiador Carlos Fico.

Através da suspensão das garantias individuais pelo primeiro Ato Institucional (posto que não tinha numeração, uma vez que se imaginava único)<sup>4</sup>, o governo cassou mandatos políticos,

negou os direitos de cidadãos comuns e de políticos e acabou com a estabilidade de emprego de funcionários públicos. Muitos desses funcionários foram aposentados sumariamente e muitas figuras políticas de prestígio nacional foram humilhadas, não somente pela perseguição política arbitrária, mas pelas contínuas intimações para depor, como foi o caso do ex-presidente Juscelino Kubitschek<sup>5</sup>. Nessas investidas, o uso da violência, numa evolução gradativa e estúpida, vai se transformando numa “prática acessória às investigações”<sup>6</sup>.



*Descrição da imagem: Foto em preto e branco de um prédio em chamas no andar térreo e algumas pessoas na calçada olhando o incêndio. A legenda da foto diz: Incêndio na sede da UNE.*

---

O pensamento é de que o controle da moral, dos costumes, da conduta, das expressões individuais e coletivas as mais variadas e, quiçá, do pensamento individual, é de responsabilidade do governo e precisa ser mantido a todo custo, uma vez que a população não tem discernimento dos fatos e pode facilmente ser levada por “maus caminhos” ou por caminhos contrários aos interesses desse governo.

Diante de tal pensamento, a esfera da cultura era uma ameaça, como bem o disse o historiador Marcos Napolitano: “A esfera da cultura era vista com suspeição *a priori*, meio onde os ‘comunistas’ e ‘subversivos’ estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão ‘inocente útil’.” Dentro dessa esfera, o campo musical destacava-se como alvo da vigilância, sobretudo os artistas e eventos ligados à MPB.<sup>7</sup>

Ah, os vigilantes da Música Popular Brasileira e suas convicções! Cito novamente o historiador Carlos Fico para dar uma ideia do que pensava o governo: “só o estudo dos pilares básicos da repressão (espionagem, polícia política, censura de imprensa, censura de diversões públicas, propaganda política e julgamento sumário de supostos corruptos) permite compreender que, a partir de 1964, gestou-se um projeto repressivo global, fundamentado na perspectiva da ‘utopia autoritária’, segundo a qual seria possível eliminar o comunismo, a ‘subversão’, a corrupção etc. que impediriam a caminhada do Brasil rumo ao seu destino de ‘país do futuro’.”<sup>8</sup> Fico continua: “A mencionada utopia assentava-se na crença em uma superioridade militar sobre os civis, vistos, regra geral, como despreparados, manipuláveis, impatrióticos e – sobretudo os políticos civis – venais.”<sup>9</sup>

Quando esse governo extinguiu a União Nacional dos Estudantes - UNE<sup>10</sup> e ateou fogo ao prédio onde se situava sua sede, acabou por colocar as agremiações estudantis na clandestinidade, igualando-as aos marginalizados partidos comunistas e colocando os artistas em linha de suspeição política. Lembremos que a UNE era também o lugar onde se exercitavam os debates, onde reivindicações eram feitas, onde artistas emergentes encontravam espaço.

No livro *Cultura e Participação nos anos 60*, Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves descrevem os aspectos do início da mobilização de massas: “a mobilização da juventude encontraria um ambiente marcado pelo desenvolvimento das contradições colocadas pela permanência no poder do regime de 64. (...) Se a repressão política logrou os efeitos desejados ao nível da desarticulação dos movimentos populares, (...) especialmente ao setor estudantil e intelectual restou uma relativa margem de manobra que permitiria, com o acirramento das feições

autoritárias e antipopulares do novo regime, a generalização no período 67/68 de um expressivo movimento de massas.”<sup>11</sup>

A partir daí as forças de resistência política com base nos movimentos estudantis organizaram-se na escuridão: ALN (Aliança Libertadora Nacional), PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário), MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro), VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), entre outros, e a própria UNE, colocada na ilegalidade. Como também muitos artistas: escritores, atores, diretores, cineastas, compositores, que começaram a ser coagidos na sua expressão a partir de então.

Mesmo proibida, a organização estudantil conseguiu realizar seus congressos nacionais nos anos seguintes, mas não sem pagar um preço. Foram muitos os embates entre estudantes e polícia. Alguns na rua, com a participação da população; outros dentro das dependências das próprias universidades, com muitas coisas acontecendo em várias partes do país. Um “engarrafamento de projetos guerrilheiros” na região do Bico do Papagaio é citado por Elio Gaspari em 2002, por conta de sua profusão. Ao mesmo tempo empunhavam suas bandeiras o brizolismo em Caparaó, o PCdoB, no Araguaia, (...) o MR-8 no Paraná, a VAR no Vale do Ribeira, e a ALN no sul do Pará, Goiás e Maranhão.<sup>12</sup>



*Descrição da imagem: Montagem de duas fotos em preto e branco. Na parte de cima, um close de um homem carregando um caixão acima da cabeça. O caixão está vazio, com um par de sapatos masculinos dentro. A legenda da foto diz: Edson Luís de Lima Souto. A segunda foto é de um homem pichando um muro onde ele escreveu: Devolvam o calabouço.*

---

No Rio de Janeiro, cidade que concentrou os maiores acontecimentos, ocorreu em 1968 um episódio que culminou com a morte de Edson Luís de Lima Souto<sup>13</sup>, um estudante de 18 anos que não era nem universitário nem ligado a nenhuma organização de esquerda. Era estudante secundarista e, enquanto universitários protestavam ali, ele jantava no restaurante Calabouço no fim da tarde do dia 28 de março, como fazia a maioria dos estudantes, já que o restaurante – mantido pela FUEC, uma organização estudantil – praticava preços bem populares. A Polícia Militar chegou violentamente para reprimir a manifestação primeiramente com cassetetes, depois com tiros – um deles acertou o coração de Edson Luís. O seu velório e enterro pararam a cidade do Rio de Janeiro e causaram comoção nacional, elevando-o à condição de mártir do movimento estudantil e da resistência ao regime militar.<sup>14</sup>

Em 26 de junho do mesmo ano, a UNE organizou uma enorme mobilização que ficou conhecida como a Passeata dos Cem Mil, onde estudantes, artistas e intelectuais da época participaram do que seria a maior manifestação pública contra a ditadura – sem a intervenção da Polícia Militar.<sup>15</sup> Chico Buarque, que era estudante de arquitetura nessa época e que participou da Passeata dos Cem Mil, descreveu assim essa situação iniciada em 1964, num discurso típico das pessoas mais jovens:

“É porque com 1964 (...) a faculdade (...) ficou uma chatice. Aí mudou tudo, não é? Fecharam o grêmio e começou a haver uma série de restrições dentro da faculdade também. Claro. Começou a haver uma série de restrições no país inteiro. E isso, dentro da faculdade, ficou chato. (...) E então o pessoal era dessa e daquela tendência... você discutia com este, com aquele e tal (...) Isso é um troço vibrante, não é? De repente parou de haver (...) esse outro lado todo, que é complemento da formação que em qualquer faculdade deve ter, acabou. Eu desisti. Aí virou aquele negócio, estudante estuda, não é? (...) Eu nunca fui um sujeito ligado demais em política e tal, mas também não era desligado. (...) acho que é importante que haja essa discussão política enquanto a gente é moço, sabe? Porque se não depois não vai pegar mesmo. E você excluir isso da cabeça do sujeito é a mesma coisa que proibir a música, proibir o teatro, proibir a leitura, proibir o futebol, entende?”<sup>16</sup>



*Descrição da imagem: Foto em preto e branco do close de uma passeata onde se veem vários artistas de braços dados andando na rua com um cartaz escrito “contra a repressão”. Em primeiro plano estão Chico Buarque e Edu Lobo, entre várias pessoas. A legenda da foto diz: Passeata dos Cem Mil.*

---

O governo militar, no decorrer dos anos que se seguiram, gradativamente intensificou o processo de uso da violência física e psicológica, além da força política. Houve uma progressiva truculência nas relações estabelecidas, que culminou na institucionalização da tortura como forma de governo, onde crime e legalidade se confundiram mediante a autoridade conferida pelos Atos Institucionais. O de número cinco, baixado em 13 de dezembro de 1968, o chamado AI-5<sup>17</sup>, foi o mais duro deles, caracterizado posteriormente como um golpe dentro do golpe.<sup>18</sup> Este Ato, em especial, conferiu à cultura em geral um novo panorama, cercado de medo, perseguições, exílios, censuras.

A partir dele uma série de medidas foram sendo tomadas a fim de estreitar o controle sobre a população e sobre as manifestações culturais, inclusive a criação de departamentos policiais específicos para esse fim, como o Sistema DOI-CODI.<sup>19</sup>

“Como se sabe, esse sistema implantou uma polícia política bastante complexa no país – que mesclava polícia civil, polícia militar, militares das três forças e até mesmo bombeiros e polícia feminina – e foi responsável pelos principais episódios de tortura e extermínio”,<sup>20</sup> avaliou Carlos Fico.

Sob a égide desse sistema, o autoritário governo brasileiro não percebeu que oferecia aos artistas a possibilidade de usar a criatividade como arma. Se o desafio dos artistas era ludibriar a censura, o do governo era tentar alcançar o raciocínio e a subjetividade dos artistas.

## 2. Você vai saber de mim

A arte é uma das principais vias de acesso ao coração do mundo. Nela, tanto as aparências quanto os significados, se desdobram e recriam as mais profundas razões da sociedade. Através da síntese artística, produzida pelo conhecimento, os sentimentos e a intuição, consegue a arte amalgamar e conciliar o social e o individual, o singular e o universal, o fútil e o eterno, a aparência e a essência, a tradição e a revolta.

*Fabíola Lins Caldas*



*Descrição da imagem: Foto em preto e branco de meio corpo de Chico Buarque com 26 anos de idade, meio de perfil, olhando pra baixo. Ele tem cabelos escuros, com costeletas e bigode. A legenda da foto diz: Chico Buarque - década de 70.*

---

O ano de 1968, marco do movimento estudantil contra a ditadura, foi também um marco para a carreira de Chico Buarque. Diversos autores escreveram sobre Chico e sua obra fazendo considerações a respeito da conotação social e política. Entre eles, Regina Zappa, Marcos Napolitano, Adélia Bezerra de Meneses, Brasil Rocha Britto e Augusto de Campos. No entanto, o próprio Chico não se considera um artista engajado, com músicas de protesto e trajetória política

ativa. “Eu não sou um cantor de protesto. Pode dizer que eu sou um cantor do cotidiano. Um cantor de resmungo. E uma pessoa de protesto”, disse em várias oportunidades.<sup>21</sup>

Assim, Chico Buarque não se exclui da participação ativa nos acontecimentos de seu tempo, mostrando-se inserido no contexto sociopolítico, expondo sua ideologia sem, contudo, abandonar sua própria expressão criativa.

Ao explicar o engajamento de sua obra, Chico disse certa vez: “Não tenho paixão pela política. Me envolvi mais do que desejava. Mas entendo que isso tenha acontecido. Eu não me sentia na obrigação de fazer música engajada. Mas naquele contexto, a música assumia um colorido político que não era intencional.”<sup>22</sup>

Seu comprometimento artístico e para com o que a arte quer dizer contribui para que sua obra seja um ponto de referência cultural quando o assunto é repressão política ou social. Chico Buarque parece acreditar que um artista quando imagina, quando fantasia, não está excluído da sua realidade. Em 1977, em uma entrevista, revelou acreditar que a realidade transparece na obra do autor por vezes à revelia, transformando-se numa espécie de documento da história. O artista acaba, então, tomando uma posição política independente de sua vontade ou engajamento ativo, mas que esse engajamento é necessário e extrínseco à sua obra, e à arte em geral.

Um ano antes dissera que era 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 para imaginar tempos melhores. O homem modificando a sociedade para a sociedade modificar o homem.”<sup>23</sup>

No entanto, tanto o público quanto o governo entenderam que suas canções, seus textos e peças teatrais queriam sempre dizer alguma coisa a mais do que o literal. Que havia uma denúncia implícita, de cunho social ou político como vimos durante toda sua carreira, no decorrer dos anos, em obras como: *Pedro Pedreiro* (1965), *Brejo da Cruz* (1984), *Gente Humilde* (1965), *Construção* (1971), *Apesar de Você* (1970), *Cálice* (1973), *Ode aos Ratos* (2001), *O Meu Guri* (1981).

Para Adélia Bezerra de Meneses, “importa, no caso da obra de Chico, recuperar os elementos da biografia de uma geração, apontando o paralelo evolução política / evolução poética. Pode-se ver em que medida uma biografia individual pode ser reveladora de uma crônica social.”<sup>24</sup>

No livro *Brasil Século XX ao Pé da Letra da Canção Popular*, Luciana Worms e Wellington Costa afirmam que Chico Buarque é um cantor que retrata a problemática social e de repressão no Brasil desde o golpe militar de 1964, passando pelos movimentos estudantis de 1968, e durante todo o trajeto evolutivo da diminuição da liberdade civil e política instaurada principalmente após o AI-5. Ao passo que Zuenir Ventura, na obra *Memória Roda Viva*, de 1988, reconhece em Chico um

historiador particular ao dizer que a arbitrariedade foi legalizada e deu-se início a uma ditadura explícita e declarada. “Ele (Chico Buarque) é o compositor que conseguiu contar a história particular de seu tempo nas suas obras”, diz.

Para a pesquisadora Graça Caldas, há nas peças de Chico Buarque, e na sua música, uma intenção aberta e consciente de recolocar o povo no centro de sua criação. “Ultrapassa a canção de protesto porque ela exerce uma função catártica. Sua obra marca uma época e a recria através da palavra. Vai além da MPB. É um documento valioso da história brasileira e ao mesmo tempo um momento maior da arte nacional”, afirma.



*Descrição da imagem: Foto em preto e branco de Chico Buarque com 30 anos, de camisa gola polo, bermuda e chinelo, fumando, sentado de frente para a foto numa poltrona, numa sala de estar. Ele tem cabelos escuros, com costeletas e bigode. A legenda da foto diz: Chico em seu apartamento na Lagoa - 1974.*

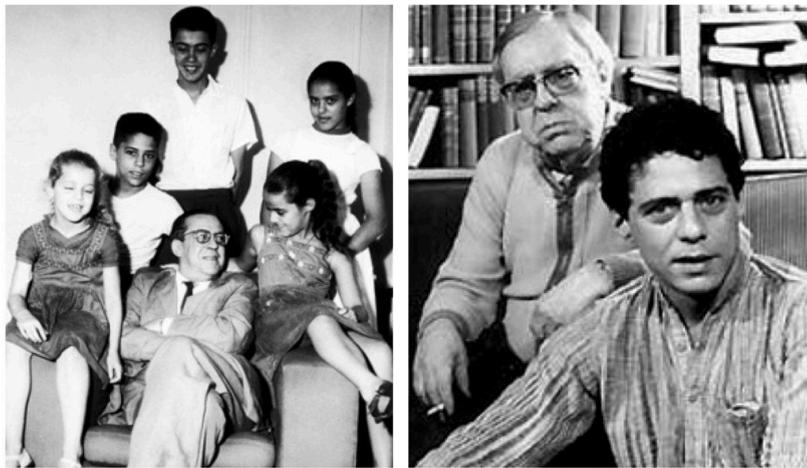
---

# Quando eu nasci veio um anjo safado

A arte faz o inconsciente acordar.

*F. Brennand*

Chico Buarque teve uma boa formação intelectual não só na escola, mas também em casa. Nunca estudou música formalmente: a irmã Miúcha é quem passava para ele as posições ao violão. O gosto pela música foi sendo desenvolvido pelo contato permanente com artistas, intelectuais e músicos que frequentavam a casa dos pais (seu pai, o conhecido sociólogo brasileiro Sérgio Buarque de Hollanda, era amigo pessoal do então diplomata brasileiro Vinícius de Moraes e conviveu ainda com Pixinguinha, Donga, Villa-Lobos).<sup>25</sup> Sérgio Buarque de Hollanda, além de sociólogo e historiador, já era um intelectual ativo e militante desde a década de 1940. Foi fundador do PSB<sup>26</sup> e da UDN<sup>27</sup>, e articulista da revista *Brasiliense*<sup>28</sup>. Pautou sua atuação sempre pelo engajamento na esquerda democrática, não concordando com o autoritarismo do Partido Comunista; em 1978 foi co-fundador e vice-presidente do CEBRADE (Centro Brasil Democrático),<sup>29</sup> entidade cujos objetivos eram a defesa da democracia e dos direitos humanos, a luta por melhores condições de vida e oposição à intervenção estrangeira nos setores público, econômico, artístico e cultural, como nos conta a jornalista Regina Zappa em seu livro *Chico Buarque: Para Todos*, lançado em 1999. Regina escreve que Sérgio também foi um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT) na década de 80. Segundo a jornalista, apenas por esses indicativos, é possível imaginar o esclarecimento político que foi transmitido ao jovem Chico e vivenciado no ambiente familiar. Tanto quanto é possível imaginar como essa dinâmica de discussões e contestações eram comuns no dia-a-dia de Chico Buarque, na casa dos pais.



*Descrição da imagem: Mosaico em preto e branco de algumas fotos de família, de épocas variadas. Chico aparece entre os pais e irmãos, e numa, em especial, está sozinho ao lado do pai, já adulto. A legenda da foto diz: Chico Buarque em família. Na foto com crianças, é o segundo da esquerda para a direita.*

---

## Por descuido ou poesia

A felicidade geral com que foi recebida essa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a ideia de como andávamos precisando de amor. Pois a banda não vem entoando marchas militares, dobrados de guerra.

Não convida a matar o inimigo, ela não tem inimigos, nem a festejar com uma pirâmide de camélias e discursos as conquistas da violência. Esta banda é de amor, prefere rasgar corações, na receita do sábio maestro Anacleto Medeiros, fazendo penetrar neles o fogo que arde sem se ver, o contentamento descontente, a dor que desatina sem doer, abrindo a ferida que dói e não se sente, como explicou um velho e imortal especialista português nessas matérias cordiais.

*Carlos Drummond de Andrade*

No ano de 1964 Chico Buarque subiu ao palco pela primeira vez. Mas há controvérsias com relação ao show em que isso aconteceu. Enquanto Regina Zappa informa que a apresentação fora em parceria com Maria Bethânia, no show *Avanço*, no Teatro Paramount<sup>30</sup>, logo após o golpe militar, que aconteceu em abril; o professor de história Marcos Napolitano registra o debute de Chico Buarque no mesmo Teatro Paramount, mas no show *Mens sana in corpore samba*, de 16 de novembro. Divergências históricas à parte, o fato é que a presença de Francisco Buarque de Hollanda se faz concreta precisamente e coincidentemente a partir do ano em que se instala o golpe militar para a tomada do poder, e com obras musicais reivindicando uma vida melhor ou negando a realidade, que não era prazerosa, tranquila ou confortável, em contraposição a uma nova proposta para “o dia que virá.”<sup>31</sup> Assim, na estreante composição *Marcha Para Um Dia de Sol*<sup>32</sup>, percebe-se a projeção de tempos melhores para um futuro não especificado.

*Eu quero ver um dia*

*Nascer sorrindo*

*E toda a gente*

*Sorrir com o dia*

*Com alegria  
Do sol do mar  
Criança brincando  
Mulher a cantar*

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

*Eu quero ver um dia  
Todos trabalhar  
E ao fim do dia  
Ter onde voltar  
E ter amor  
Eu quero ver a paz*

*Tristeza nunca mais  
Eu quero tanto um dia  
O pobre ver sem frio  
E o rico com coração*

*Eu quero ver um dia  
Numa só canção  
O pobre e rico  
Andando mão e mão  
Que nada falte*

*Que nada sobre  
O pão do rico  
E o pão do pobre*

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

Um futuro onde a expectativa das pessoas é melhor (*toda gente sorrir com o dia / quero ver a paz, tristeza nunca mais / criança brincando, mulher a cantar*), e as finanças de todos também (*que nada falte, que nada sobre / o pobre ver sem frio e o rico com coração*).

Essa composição é uma das primeiras manifestações artísticas do compositor mostradas ao grande público, da época em que era ainda estudante de Arquitetura da FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da USP) e não pensava em ser músico profissional, apenas tinha um desejo de escrever – na verdade queria era ser escritor.<sup>33</sup> Em 2002, a Doutora em Literatura Adélia Bezerra de Meneses salienta em seu livro *Poesia e Política em Chico Buarque* que, nessa época, as produções têm um teor juvenil romântico, sem contudo deixar de lado o comprometimento com a problemática social. Nessas obras (de 1964 a 1968, e que englobam os seus três primeiros discos solo: *Chico Buarque de Hollanda* – 1966, *Chico Buarque de Hollanda vol. 2* – 1967 e *Chico Buarque de Hollanda vol. 3* – 1968), uma característica lhes é comum e merece ser destacada: a metáfora utilizada com o samba, ou mais especificamente com o carnaval – presente em tantas das suas obras não só neste período, mas principalmente deste, onde há a associação direta do festejo à alegria da própria vida. Enquanto dura o tempo do samba ou da festa carnavalesca (até a quarta-feira de cinzas), há prazer, a vida é mais fácil de se viver, os amores são leves, há esperança – o que pode ser associado ao desejo de que haja, na vida real, a volta da liberdade de expressão, e

consequentemente de amar, em contraponto à falta de liberdade instaurada. “As canções dos três primeiros discos de Chico revelam seu inegável distanciamento, fruto de uma profunda, intensa, sincera – e adolescente – decepção política”, opina Adélia.

Observemos *Sonho de um Carnaval* (1965):

## Sonho de Um Carnaval

Chico Buarque (1965)

Samba (♩ = 90)

C7M(6) D/C Bm7(11) Bb7(9)(#11) Am7 G#°(b13)

Car - na-val, de - sen-ga - no Dei-xei a dor em ca-sa me es-pe-ran - do

9 Gm7 C7(9) F#m7 Dm6/F E7 Am7 Em7 Bm7(b5) E7(b13)

E brin-quei e gri - tei e fui ves-ti - do de rei Quar-ta-fei - ra sem-pre des-ce o pa-

16 Am7 E7(#9) Am7 D7(9) Gm7 C7(9) D/F# Dm/F

- no Car - na-val, de - sen-ga - no Es - sa mo-re - na me dei-

23 E7(b13) Am7 G#°(b13) Gm7 C7(9) F#m7 Dm6/F Am7 Em7

- xou so-nhan - do Mão na mão, pé no chão E ho - je nem lem-bra não Quar-ta-fei-

30 Bm7(b5) Bm7(b5) E7(b13) Am7 C7/G D/F# F6 E7(b13) Am7

- ra sem-pre des - ce o pa - no E-ra u-ma can-ção, um só cor-dão E u-ma von-ta - de

37 C7/G F7M B7 E7(b13) Am7 D7(9) Gm7 C7(9)

De to-mar a mão De ca-da ir - mão pe - la ci - da - de No car-na-val, es - pe-ran-

44 D/F# Dm/F E7(b13) Am7 C7/G F7M E7(b13)

- ça Que gen - te lon - ge vi - va na lem-bran - ça Que gen - te tris - te pos-sa en - trar na dan-

52 Am7 C7/G F7M E7(b13) Am7

- ça Que gen - te gran - de sai - ba ser cri-an - ça *fade out*  
 Que gen - te lon - ge vi - va na lem-bran - ça  
 Que gen - te tris - te pos-sa en - trar na dan - ça

É um samba feito em tom menor (em Lá menor), com uma percussão discreta, que não faz referência ao volume de som produzido pelas baterias de escola de samba, cujos desfiles são um ícone do Carnaval de hoje em dia. Chico canta contrapontado por uma flauta, e no refrão aparece um coro feminino que lembra as cantadeiras de samba dos morros do Rio de Janeiro.

Mas apesar de a letra falar de carnaval e alegria, a canção se desenrola inteira sem grandes surpresas de dinâmica, de variação melódica, ou de incrementos rítmicos, o que sugere a sensação de comedimento e de efemeridade – a alegria vai acabar cedo ou tarde: “(...) *quarta feira sempre desce o pano.*”<sup>34</sup>

Repare que o desejo claro de irmandade, de somatização de forças em prol de um desejo coletivo é expresso nos versos:

*Era uma canção, um só cordão  
E uma vontade  
De tomar a mão  
De cada irmão pela cidade*

Esta sensação de que a alegria vai acabar quando acabar o festejo, também se observa em *Noite dos Mascarados*<sup>35</sup>:

*Mas é carnaval  
Não me diga mais  
quem é você  
Amanhã, tudo volta  
ao normal  
Deixe a festa acabar  
Deixe o barco correr  
Deixe o dia raiar  
  
Que hoje eu sou  
Da maneira que você*

*me quer  
O que você pedir  
Eu lhe dou  
Seja você quem for  
Seja o que Deus quiser  
Seja você quem for  
Seja o que Deus quiser*

A canção, inteiramente gravada em forma de dueto, como um diálogo, irrompe em *tutti* no refrão, numa marchinha típica de carnaval. Ela “(...) *repona a consciência do caráter de exceção do Carnaval*”, avalia Adélia.

Já na canção *Quando o Carnaval Chegar*<sup>36</sup> (composta anos mais tarde), encontramos a alegoria do Carnaval como sendo a esperada hora do fim da ditadura:

*Quem me vê sempre parado, distante  
Garante que eu não sei sambar  
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar  
Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando  
E não posso falar  
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar*

*Eu vejo as pernas de louça da moça que passa e não posso pegar  
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar  
Há quanto tempo desejo seu beijo  
Molhado de maracujá  
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar*

*E quem me ofende, humilhando, pisando, pensando  
Que eu vou aturar  
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar  
E quem me vê apanhando da vida duvida que eu vá revidar  
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar*

*Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo pra gente cantar*

*Tou me guardando pra quando o carnaval chegar*

*Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar*

*Tou me guardando pra quando o carnaval chegar*

Também aqui há uma manifestação comedida com um certo tom de promessa de reação para um tempo denominado “*quando o carnaval chegar.*” A música começa sem introdução instrumental, como se o autor precisasse dizer o que tinha a dizer logo, sem preâmbulos. A linha melódica compõe-se de duas formas: as estrofes se sucedem numa alternância entre essas duas formas, que diferem entre si pela primeira iniciar a harmonização por um acorde menor e a segunda, por um acorde maior, onde a melodia fica um pouco mais aguda.

## Quando o Carnaval Chegar

Chico Buarque (1972)

**1** Samba (♩ = 60)  
Am6 G7M G#°

Quem me vê sem-pa-ra-do, dis-tan-te Ga-ran-te que eu não sei sam-bar  
E quem me o-fen-de hu-mi-lhan-do, pi-san-do pen-san-do Que eu vou a-tu-rar

5 Gm6 A/G Bb7M Bb6 Am6

Tou me guar-dan-do pra quan-do o car-na-val che-gar Eu tô só ven-do, sa-ben-  
Tou me guar-dan-do pra quan-do o car-na-val che-gar E quem me vê a-pa-nhan-

10 G7M G#° Gm6

- do, sen-tin-do, es-cu-tan-do E não pos-so fa-lar Tou me guar-dan-do pra quan-  
- do da vi-da du-vi-da que eu vá re-vi-dar Tou me guar-dan-do pra quan-

14 A/G Bb7M Bb6 **2** D D/C#

- do o car-na-val che-gar Eu ve-jo as per-nas de lou-ça da mo-ça que pas-sa e não  
- do o car-na-val che-gar Eu ve-jo a bar-ra do di-a sur-gin-do, pe-din-do pra

19 D/C G7/B Bb7 E7(9)/B A7

pos-so pe-gar Tou me guar-dan-do pra quan-do o car-na-val che-gar  
gen-te can-tar Tou me guar-dan-do pra quan-do o car-na-val che-gar

25 D D/C# D/C

Hã quan-to tem-po de-se-jo seu bei-jo Mo-lha-do de ma-ra-cu-já  
Eu te-nho tan-ta a-le-gri-a, a-di-a-da, a-ba-fa-da, quem de-ra gri-tar

29 G7/B Bb7 E7(9)/B A7

Tou me guar-dan-do pra quan-do o car-na-val che-gar  
Tou me guar-dan-do pra quan-do o car-na-val che-gar *fade out*

Talvez por isso a música não traga a sensação de peso, que poderia vir a acontecer pela insistência da repetição. Essa repetição é abrandada de uma estrofe para outra, embora algo de monotonia seja percebido durante toda a peça, uma vez que o arranjo se mantém dessa maneira até o término da música, quando um vocal masculino continua a repetir, intercalado por um solo de trombone: *“tou me guardando pra quando o carnaval chegar.”*

Para Adélia, há todo um movimento que é o do desejo, mas que não se perfaz; tem-se a impressão de algo que vai sendo acumulado, represado, armazenado, para eclodir – para explodir – “quando o carnaval chegar”.

Marcos Napolitano analisou outra canção de Chico, *Olé, Olá* (1965). Para ele, “a alegria é deslocada do espaço e tempo do carnaval: a própria música, em especial o samba, tem o poder de atrair a alegria e de afastar a tristeza, e a metáfora da noite é usada como imagem-síntese da ditadura, tempo de imobilidade e medo.”

*Não chore ainda não  
Que eu tenho um violão  
E nós vamos cantar  
Felicidade aqui  
Pode passar e ouvir  
E se ela for de samba  
Há de querer ficar*

*Seu padre, toca o sino  
Que é pra todo mundo saber  
Que a noite é criança  
Que o samba é menino  
Que a dor é tão velha  
Que pode morrer  
Olê olê olê olá  
Tem samba de sobra  
Quem sabe sambar  
Que entre na roda  
Que mostre o gingado*

*Mas muito cuidado  
Não vale chorar  
(...)  
Não chore ainda não  
Que eu tenho a impressão  
Que o samba vem aí  
É um samba tão imenso  
Que eu às vezes penso  
Que o próprio tempo  
Vai parar pra ouvir  
(...)*

Como ainda em *Amanhã, Ninguém Sabe* (1966), onde o poeta toma as rédeas do seu destino e fixa o seu próprio carnaval, a sua própria alegria, fora do tempo do calendário.<sup>37</sup>

*Hoje, eu quero  
Fazer o meu carnaval  
Se o tempo passou, espero  
Que ninguém me leve a mal  
(...)  
Amanhã, ninguém sabe  
Traga-me um violão  
Antes que o amor acabe  
Traga-me um violão  
Traga-me um violão  
Antes que o amor acabe  
(...)*

Já essa gravação apresenta um arranjo elaborado para conjunto de metais como introdução, com uma condução mais animada, e a letra, que fala de esperança, mostra essa alegria também na parte musical.

# Amanhã, Ninguém Sabe

Chico Buarque

Samba (♩=105)

Am7 E7/G# Am/G F#m7(b5) F6 E7 A7 D7(9) G7

Ho - je eu que - ro Fa - zer o meu car - na - val Se o tem - po pas - sou, es - pe -  
Ho - je, pe - na Se - ri - a es - pe - rar em vão Eu já te - nho u - ma mo - re -

6 C6(9) D7(9) Dm7 E7 Am7 E7/G#

- ro Que nin - guém me le - ve a mal Mas se o sam - ba quer que eu pros - si -  
- na Eu já te - nho um vi - o - lão Se o vio - lão in - sis - tir, na

10 Am/G F#m7(b5) *To Coda* ⊕ F6 E7 A7 Gm7 C7(9) F7M

- ga Eu não con - tra - ri - o não Com o sam - ba eu não com - pro bri - ga Do sam - ba eu  
cer - ta A mo - re - na ain - da

15 Dm7 G7 Dm7 G7 C7M A7 D7(9)

não a - bro mão A - ma - nhã, nin - guém sa - be Tra - ga - me um vi - o - lão An -

21 G7 C7(9) F7 Bb6 E7

- tes que o a - mor a - ca - be Tra - ga - me um vi - o - lão Tra - ga - me um vi - o - lão

26 A7 D7 Dm7 Am Am7 E7/G# Am/G F#m7(b5) F6 E7

An - tes que o a - mor a - ca - be Ho - je, na - da Me ca - la es - te vi - o - lão

32 A7 D7(9) G7 C6(9) D7(9) Dm7 E7 Am7 E7/G#

Eu fa - ço u - ma ba - tu - ca - da Eu fa - ço u - ma e - vo - lu - ção Que - ro ver a triz - teza de par -

38 Am/G F#m7(b5) F6 E7 A7 Gm7 C7(9) F7M Dm7

- te Que - ro ver o sam - ba fer - ver No cor - po da por - ta es - tan - dar - te Que o meu vi - o - lão vai tra - zer

44 *G7* *Dm7 G7* *C7M* *A7* *D7(9)* *G7*  
A - ma - nhã, nin - guém sa - be Tra - ga-me u - ma mo - re - na An - tes que o a - mor a - ca -

50 *C7(9)* *F7* *Bb6* *E7* *A7* *D7 Dm7*  
- be Tra - ga-me u - ma mo - re - na Tra - ga-me u - ma mo - re - na An - tes que o a - mor a - ca -

56 *Am* *Coda* *B7* *E7* *A7* *D7(9)*  
*D.C. at Coda*  
- be vem dan-çar A ro-da fi - ca a - ber - ta E a ban-da vai pas-sar

62 *G7* *Dm7 G7* *C6(9)* *A7* *D7(9)* *G7*  
A - ma - nhã, nin - guém sa - be No pei-to deu um can - ta - dor Mais um can-to sem-pre ca -

68 *C7(9)* *F7* *Bb6* *E7* *A7* *D7 Dm7*  
- be Eu que - ro can - tar o a - mor Eu que - ro can - tar o a - mor An - tes que o a - mor a - ca -

74 *Am* *D7 Dm7* *1. Am* *2. Am* *Am*  
- be An-tes que o a - mor a - ca - be An-tes que o a - be

Toda a trajetória política trilhada no Brasil gerou em Chico Buarque um arrefecimento de ânimos. “O golpe de 64 foi uma verdadeira ducha fria. Ou melhor, a decepção foi com a passividade dos estudantes diante do acontecido.”<sup>38</sup>

“De certa forma, me despolitizei depois do golpe. Toda atividade estudantil ficou desmobilizada. Não fui chamado para a luta armada, talvez naquele momento eu tivesse ido”, comentou, certa vez, o compositor.

Então, “por descuido ou poesia”, encontramos refletida na sua obra essa decepção, essa apatia, uma contrapartida do artista a uma falta de reação da população ao golpe militar. Talvez a obra mais emblemática seja *A Banda* (1966), música que dividiu a primeira colocação, juntamente com *Disparada* (de Téo de Barros e Geraldo Vandré, interpretada por Jair Rodrigues)<sup>39</sup> no II Festival

de Música Popular Brasileira da TV Record de São Paulo, e cuja letra é autoexplicativa e exemplo dessa falta de reação, principalmente nas duas últimas estrofes:

*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*



*Descrição da imagem: Foto em preto e branco de Chico Buarque no palco, dividindo um microfone com uma cantora. Ele veste calça clara, camisa listrada de botões com manga comprida. Ela está com um vestido curto, com estampa floral, descalça. A legenda da foto diz: Chico Buarque e Nara Leão.*

---

# Roda moinho, roda pião

Chico Buarque chegou ao teatro pelos acordes da música, a sonoridade da poesia e o estrondo da política.

*Macksen Luiz*

Para explicar a posição do governo e o comportamento de Chico Buarque nos anos de chumbo, o caso que envolveu produção e estréia da peça *Roda Viva* foi de fundamental importância. Poder-se-ia mesmo dizer que o comportamento do governo e a posição assumida por Chico Buarque enquanto durou o regime militar, tiveram suas bases em casos como o de *Roda Viva*, contribuindo para que a trajetória artística de Chico Buarque de Hollanda e sua relação com os momentos políticos fosse se consolidando.

Se para o cidadão comum o controle governamental aparecia legitimado pelos Atos Institucionais, para aqueles que militavam politicamente ou exerciam alguma forma de denúncia, mesmo que artística, esse controle se manifestava às vezes legalmente, pela intervenção da censura<sup>40</sup> – a expressão máxima de controle – e às vezes ilegalmente, pela violência. Fosse física, como foi o caso dos presos políticos torturados em repartições militares oficiais ou dos artistas espancados, raptados por grupos simpatizantes do governo; fosse psicológica, como nas constrangedoras intimações para depor nos prédios oficiais do governo sem nenhuma acusação criminal, simplesmente como cerceamento do processo criativo.

Para Carlos Fico, “não houve uma censura durante o regime militar, mas duas. A censura de imprensa distinguia-se muito da censura de diversões públicas. A primeira era revolucionária, ou seja, não regulamentada por normas ostensivas. A segunda era antiga e legalizada e sendo familiar aos produtores de teatro, de cinema, aos músicos e a outros artistas. Era praticada por funcionários especialistas (os censores) e por eles defendida com orgulho. Amparava-se em longa e ainda viva tradição de defesa da moral e dos bons costumes, cara a diversos setores da sociedade brasileira.”<sup>41</sup>

O jornalista Elio Gaspari escreveu em 2002 que “durante o governo Castello Branco (...) jornalistas foram cassados e perseguidos em inquéritos intimidadores. Ainda assim, a soma de todas as pressões que exerceu sobre jornais e emissoras é insuficiente para eliminar o fato de que preservou uma liberdade de imprensa seletiva, graças à qual o *Correio da Manhã* conduziu a

campanha contra a tortura. (...) A ambiguidade terminou na noite de 12 de dezembro de 1968, quando o general Jayme Portella de Mello determinou à Polícia Federal que se preparasse para calar as emissoras de rádio e televisão e enviar censores aos jornais do Rio e de São Paulo. Era o prelúdio da missa negra que decretaria o AI-5.”<sup>42</sup>

Embora a censura que mais nos interesse seja a de eventos e diversões públicas, vamos abordar também a censura à imprensa, uma vez que Chico Buarque teve contato com ela no período em que contribuiu como escritor para um periódico da época. Enquanto residiu em Roma, Chico Buarque continuou de alguma forma presente no Brasil escrevendo artigos bem-humorados e contestatórios para *O Pasquim*<sup>43</sup> – semanário que teve seu surgimento como uma imprensa alternativa à medida em que os jornais eram fechados pelo governo, como nos conta Elio Gaspari. *O Pasquim* contribuiu para o debate cultural de forma inovadora: “Fazia medo por engraçado”, diz o jornalista.

A censura de diversões públicas surgiu em 1945 e só foi abolida totalmente com o advento da constituição de 1988. Durante o regime militar ela tinha sua área de abrangência bem ampla, posto que existia também a censura prévia: o artista deveria mandar a letra da canção (ou o roteiro da peça de teatro, ou de novela) para o censor a fim de obter a liberação da concepção da obra. Após esse primeiro filtro, ela, a obra, deveria passar novamente pela censura por ocasião da estréia do espetáculo, a fim de comprovar que aquela obra que havia sido liberada era realmente a mesma que estava indo a público.

Isso também acontecia com gravações fonográficas. Qualquer palavra que pudesse denotar um sentido político ou mesmo que fizesse referência a mudanças comportamentais que não eram bem vindas por esses setores da sociedade mais conservadores (como a liberação sexual, o movimento *hippie* ou as manifestações artísticas de vanguarda), era motivo para que uma música (peça, filme ou novela), fosse vetada no seu todo ou em partes. “A partir de 64 a cultura brasileira esteve cerceada. Houve dificuldade em dar continuidade aos projetos. Os movimentos eram encarados com suspeitas”, contou Chico em uma entrevista concedida no ano de 1989. Pois em 1967 Chico Buarque fica com o 3º lugar no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, de São Paulo, com a canção *Roda Viva*.<sup>44</sup>

A música teve grande aceitação do público que, nas eliminatórias dos Festivais, se manifestava sem cerimônias, agindo mesmo algumas vezes como uma espécie de determinante do resultado final. *Roda Viva* é um samba denso, com uma letra forte, carregada da impossibilidade de ser feliz. Tudo o que o sujeito da canção – *a gente* – propõe, é logo descartado porque se sente

impotente ante ao movimento da *roda viva*, da engrenagem do sistema, que, inevitavelmente carrega tudo *pra lá*, um lugar não definido, mas distante do alcance *da gente*.

*Roda Viva* é uma longa e muito bem elaborada composição, com uma melodia soturna que realça e complementa o pessimismo fatalista do poema.<sup>45</sup>



*Descrição da imagem: Foto em preto e branco de Chico Buarque no palco com três outros músicos. A foto é em close, com Chico à frente do microfone e os demais artistas ao seu redor. Um toca violão, outro um triângulo e outro um pandeiro. A legenda da foto diz: Chico Buarque e MPB4.*

---

# Roda Viva

Chico Buarque (1967)

Samba (♩=70)

Bm7 Bm7 G7(9) F#7 Em7 A7(9)

Tem di-as que a gen-te se sen - te Co - mo quem par - tiu ou mor-reu A gen-te es-tan - cou de - re - pen-  
 con-tra a cor-ren - te A - té não po - der re - sis - tir Na vol - ta do bar-co é que sen-  
 sai - a, a mu-la - ta Não quer mais ro - dar, não se - nhor Não pos - so fa - zer se - re - na-  
 o - la, a ro-sei - ra Um 'di - a a fo - guei-ra quei-mou Foi tu - do i - lu - são pas - sa - gei-

D7M D6 C#7 F#7 B7(9) Em7 To Coda

- te Ou foi o mun-do en - tão geu cres-ceu A gen-te quer ter voz a - ti - va No nos-so des-  
 - te O quan-to dei - xou de cum-prir Faz tem-po que a gen - te cul-ti - va A mais lin - da ro-  
 - ta A ro - da de sam-ba a - ca - bou A gen - te to - ma a i - ni - cia - ti - va Vi - o - la na  
 - ra Que a bri - sa pri - mei - ra le - vou No pei-to a sau - da - de ca - ti - va Faz for-ça pro

A7(9) D7M C#7 F#7 Bm7 G7 F#7

- ti - no man-dar Mas eis que che - ga a ro - da vi - va E car-re-ga o des - ti - no pra lá Ro-da  
 - sei-ra que há Mas eis que che - ga a ro - da vi - va E car-re-ga a ro - sei-ra pra lá Ro-da  
 ru - a, a can - tar Mas eis que che - ga a ro - da vi - va E car-re-ga a vi - o - la pra lá Ro-da

Bm7 Bm/A Em/G A7(9) Am7 D7(9) G6 F#7

mun-do, ro-da gi-gan - te Ro-da mo - i-nho, ro-da pi-ão O tem-po ro - dou num ins-tan - te Nas vol-tas do meu co-ra-ção  
 mun-do, ro-da gi-gan - te Ro-da mo - i-nho, ro-da pi-ão O tem-po ro - dou num ins-tan - te Nas vol-tas do meu co-ra-ção  
 mun-do, ro-da gi-gan - te Ro-da mo - i-nho, ro-da pi-ão O tem-po ro - dou num ins-tan - te Nas vol-tas do meu co-ra-ção

Bm7 Coda A7(9) D7M F#7 Bm7

A gen-te vai tem-po pa-rar Mas eis que che - ga a ro - da vi - va E car-re - ga a sau-

C#7 F#7 Bm7 Bm/A Em7

- da-de pra lá Ro-da mun-do, ro-da gi-gan - te Ro-da mo - i-nho, ro-da pi-ão

A7(9) Am7 D7(9) G6 1.2.3. F#7 Bm7 4. F#7 Bm7

O tem-po ro - dou num ins-tan - te Nas vol-tas do meu co-ra-ção Ro-da meu co-ra-ção

Podemos até estabelecer uma relação com *Deus lhe pague*, onde o sujeito da canção também não é dono de si próprio e está à mercê de que as coisas básicas do viver lhe sejam permitidas (ou não) por outrem. Aqui, na última estrofe, *a gente* não pode nem sentir *saudade*, visto que até o mais íntimo *da gente* é carregado pela *roda viva*. “Mas o que é mais grave e mais doloroso, a roda-viva também carrega pra lá a precária possibilidade de uma forma de permanência de tudo isso na memória humana – sob a espécie de saudade”, lamenta a jornalista Adélia de Bezerra Meneses.

Vemos, então, refletida nessa obra, a catarse ou uma espécie de desabafo crítico a respeito da realidade política em que vivia o Brasil e a classe artística em especial. E foi com a peça de mesmo nome, até muito mais do que com a repercussão da canção em si, que *Roda Viva* seria um marco definitivo na relação do compositor com o regime militar e seus simpatizantes.

A peça, escrita por Chico Buarque, falava dos negócios da indústria cultural, onde o protagonista vende a alma ao diabo e é atropelado pelo *show business*. O texto foi dado ao diretor José Celso Martinez Corrêa e a montagem foi reconhecidamente – pelo público e pela crítica – bastante agressiva, que inclusive contribuiu para eliminar todas as expectativas da imagem de “bom moço” que orbitavam ao redor de Chico Buarque. Zé Celso usou o texto como pretexto para uma versão pessoal e violenta de espetáculo em que o personagem de Chico se misturava com o autor e explodia a sua imagem de unanimidade nacional, de cantor das moças nas janelas e poeta benquisto.

Dessa vez nenhuma senhora de respeito, nenhum general-presidente gostaria de ver a overdose de sexo, palavrões e violência que Zé Celso encenou no palco, com um imenso São Jorge e uma garrafa de Coca-Cola gigante como cenário, com jovens atores se esfregando lubricamente e sacudindo espectadores na plateia, arrancando-os de suas cadeiras, exigindo “participação” e respingando-os com sangue de fígado cru “arrancado” do herói em cena e comido por seus fãs.<sup>46</sup> Zuenir Ventura troça ao dizer que “as ‘meninhas’ (...) tinham ido ver um musical do seu ídolo e assistiram a um *happening*, uma espécie de ritual pagão de um diretor desconhecido para elas.”

Apesar de a direção da peça ter sido de exclusiva responsabilidade de José Celso Martinez, e de Chico Buarque ter se limitado a fornecer o roteiro e as músicas, o fato é que a montagem teve sim o seu aval,<sup>47</sup> e isso acirrou os grupos de extrema direita e o próprio governo, constituindo uma ligação direta entre o que era subversivo, agressivo, contrário ao regime e a produção artística de Chico Buarque dali para frente. Observe-se o que diz o próprio José Celso a respeito de Chico Buarque, no texto publicado no programa original da peça *Roda Viva*, em 17 de janeiro de 1968: “sua peça é uma música, é cinema, é conto, enfim, é uma forma de expressão e de opção perante as coisas de Chico Buarque de Hollanda. E é óbvio que pelo nível de relação que ele conseguiu

estabelecer com o público, pelo nível de sua arte, de sua linguagem, sua peça testemunha uma força comunicativa de suas músicas.”<sup>48</sup>



*Descrição da imagem: Foto em preto e branco do cenário original de uma peça de teatro, tendo os atores caracterizados em primeiro plano, de bruços no chão, fazendo caretas para a plateia e com a língua de fora. Ao fundo, um painel com a imagem de São Jorge sobre um cavalo branco, alvejando um dragão com uma lança. A legenda da foto diz: imagens da peça Roda Viva.*

Mas, além disso, José Celso Martinez, que tinha a intenção de chocar, utilizava-se da sua arte para dizer o que pensava de forma turbulenta. E contava com o apoio dos atores em cena que concordavam com o pensamento de que a platéia, ao ser provocada, estabelecia um diálogo político.

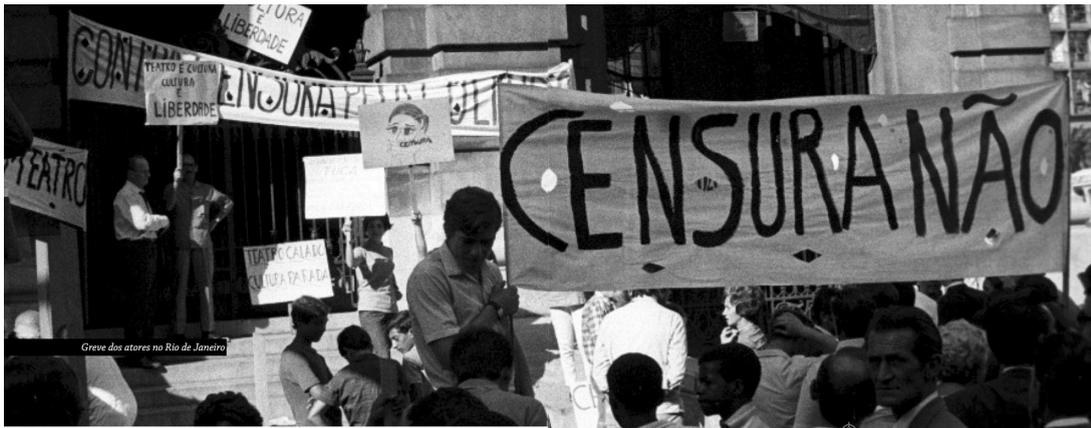


Descrição da imagem: Foto em preto e branco dos atores em cena na peça *Roda Viva*. Eles estão maquiados de maneira alegórica, usam vestes compridas e parecem dançar livremente.

---

José Celso se insurgia contra o que chamava de “ditadura da classe média” e contra o teatro “reformista”, que procurava “conscientizá-la”. Ele achava que aqueles devoradores de “sabonetes e novelas” tinham que “degelar na base da porrada”. Era uma guerra e ninguém seria poupado.<sup>49</sup>

*Roda Viva* foi sucesso de público, contrariando todas as sensações incômodas e desagradáveis instigadas pela montagem que pudessem servir de argumento para que a peça não decolasse, ou mesmo com o estabelecimento da ligação hostil entre as músicas de Chico Buarque e o teatro de José Martinez Corrêa. A peça estava já há seis meses em cartaz quando o Comando de Caça aos Comunistas – CCC<sup>50</sup> entendeu que prestava um serviço à população invadindo o teatro e espancando brutalmente o elenco de *Roda Viva* em São Paulo, além de despir os atores e colocá-los em exposição estúpida em plena rua. Estavam armados de socos ingleses, cassetetes e revólveres, descreveu Zuenir Ventura, no livro *1968 - O Ano Que Não Terminou*. No livro *A Ditadura Envergonhada*, lançado em 2002, Elio Gaspari relata que com o elenco que foi para Porto Alegre, as ameaças do Comando de Caça aos Comunistas de invadir o teatro foram apenas por escrito, mas dois atores foram sequestrados, humilhados e todo o elenco obrigado a retornar para São Paulo na manhã seguinte à estreia. Era a investida de um grupo paragovernamental, mas com o apoio do regime militar.



*Descrição da imagem: Foto em preto e branco da fachada de um prédio com pequena escadaria à frente. Há pessoas em greve diante do prédio e vários cartazes e faixas de protesto. A maior delas traz escrito “censura não”. A legenda da foto diz: greve dos atores no Rio de Janeiro.*

---

Por causa deste e de outros acontecimentos semelhantes, Chico Buarque participou em 1968, juntamente com outros artistas, de uma vigília na escadaria do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que fazia parte de uma greve dos atores, e que foi reprimida com truculência pelo governo.<sup>51</sup> A essa altura, qualquer sombra de dúvida que pairasse sobre o posicionamento político de Chico Buarque, já havia sido dissipada – um artista que não faz de suas composições uma bandeira partidária, mas que está atento às questões sociais e políticas para intervir quando ache necessário, como no apoio a colegas de trabalho numa manifestação grevista contra a censura e a repressão, ou na *Passeata dos Cem Mil*.

### 3. Um elemento ativo

De todos eles, compositores e cantores, Chico foi quem melhor soube aproveitar as dificuldades e desafios de uma época para instaurar uma estética, elaborar uma estilística e forjar uma estratégia próprias para, com elas, construir uma obra que, pela qualidade e pela quantidade, dificilmente encontra paralelo mesmo nas outras artes do país.

*Zuenir Ventura*



*Descrição da imagem: Foto em preto e branco de meio corpo, com Chico Buarque aos 20 anos, usando uma camisa xadrez. Ele olha para a foto sério. Tem cabelos curtos e penteados e não usa costeletas ou bigode. A legenda da foto diz: Chico Buarque - década de 60.*

---

Em decorrência da sua formação politizada, e por causa de seu jeito muito próprio de escrever, Chico Buarque firmou-se como um compositor contextualizado diante da realidade sociopolítica brasileira. Um exemplo muito claro disso é a canção *Deus Lhe Pague* (1971), que trata da situação a que é exposto o cidadão comum, sua impotência diante das situações da vida – porque o trabalho não vence a engrenagem do sistema que consome a alegria e o dinheiro, porque a família padece de dignidade para viver com o mínimo que lhe é conferido como salário por mês:

*Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir  
A certidão pra nascer, e a concessão pra sorrir  
Por me deixar respirar, por me deixar existir  
Deus lhe pague  
Pelo prazer de chorar e pelo “estamos aí”  
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir  
Um crime pra comentar e um samba pra distrair  
Deus lhe pague  
Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui  
O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir  
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi  
Deus lhe pague  
Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir  
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir  
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair  
Deus lhe pague  
Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir  
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir  
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir  
Deus lhe pague  
Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir  
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir  
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir  
Deus lhe pague*

A letra apresenta uma ironia ácida: o repetido bordão “Deus lhe pague” obviamente não é um agradecimento, assumindo a conotação exatamente oposta, cínica, quase um palavrão. Adélia Bezerra de Meneses analisa (e o faz muito bem) a nuance irônica de Chico, ao dizer que “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 heterorregulação por excelência. A existência é controlada nos seus detalhes: comer, dormir, nascer, sorrir, respirar... morrer. A potência repressora invade os mínimos recantos da atividade humana, encarniçando-se na destruição de qualquer tipo de autorregulação – cuja forma histórica extrema é o fascismo.”

Nessa obra o que deveria ser natural direito do cidadão, enquanto ser humano, lhe é negado. Em contrapartida, lhe é oferecido o mal: o *rangido dos dentes*, o *amor malfeito*, a *fumaça*, a *concessão pra sorrir*.

O arranjo original de *Deus lhe Pague*, cuja direção musical é de Magro, um dos integrantes do MPB-4, apresenta uma pressão constante caracterizada pelo andamento, que é marcado pelos caxixis e *cow-bells* ininterruptos.

Musical score for the first part of the song. It features three staves: Voz (Vocal), Caxixi (Caxixi), and Cow bell. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line has the lyrics: "Por es-se pão pra co-mer por es-se chão pra dor-mir". The Caxixi part consists of a continuous rhythmic pattern of eighth notes. The Cow bell part consists of a continuous rhythmic pattern of quarter notes.

A melodia é repetitiva, maçante, pesada, condizente com a letra. A única alteração melódica encontra-se num recurso de arranjo, na parte final da canção, quando as duas últimas estrofes são apresentadas uma oitava acima, à semelhança de um grito, dando a impressão de que o personagem realmente quer e precisa ser ouvido; e a percussão intervém com inserções que lembram rajadas de metralhadora.

Musical score for the second part of the song. It features three staves: Voz (Vocal), Percussão (Percussion), and a lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line has the lyrics: "Por mais um di-a-a-go-ni - a pra su-por-tar e as-sis-tir". The Percussão part consists of a continuous rhythmic pattern of eighth notes. The lower staff consists of a continuous rhythmic pattern of eighth notes.

A música transparece seu caráter dramático. Os baixos dessa canção, que soam sempre ao final dos primeiros versos de cada estrofe, emprestam à canção um caráter ainda mais denso e grave.

Em(#11) C

Voz

A cer-ti-dão pra nas-cer e a con-ces-são pra sor-rir

Baixo

Numa entrevista à *Revista Bondinho*, em 1971, quando perguntado se acreditava ser possível fazer música popular sem que se mexesse com problemas do dia-a-dia, problemas sociais, políticos ou de costumes, Chico respondeu com um enfático: “é claro que não é possível.” E acrescentou: “não pretendo dizer nada por baixo... Se alguém me faz subversivo é a própria censura. Porque eu quero dizer as coisas claramente. Não quero dizer sub, não. Inclusive, eu acho chato que às vezes tenha que procurar uma imagem, uma metáfora, pra dizer um negócio. (...) Não há um código, eu não escrevo em código, não.”<sup>52</sup>

Em uma outra entrevista posterior, do ano de 1976, Chico Buarque defendeu suas posturas, suas convicções e crenças políticas: “Eu já andei muito por este Brasil e posso garantir que vi muito mais terra por cultivar do que cultivada. Mas muito mais. E dois terços da população brasileira estão concentrados nos centros urbanos, não é isso? O sujeito não tem condições de cultivar sua terra, que geralmente não é sua e vem se amontoar nessas cabeças-de-porco dos subúrbios, em condições subumanas. Então eu acho que tem qualquer coisa errada. O grande fazendeiro que planta só café porque está rendendo no mercado, o governo que incentiva porque vai ganhar na exportação, daí plantou café demais, então queima o café pra não dar prejuízo, daí todo mundo planta soja, depois importa cebola da Espanha porque aqui ninguém plantou cebola, daí a pouco queima a soja e o país morre de fome. Eu não entendo isso. Depois os grandes fazendeiros, que não morrem de fome, vão se queixar do governo e vão fazer pressão por causa da baixa rentabilidade e essas coisas. Só há interesse imediato, é claro, o fazendeiro tem mesmo é que lucrar, não compete a ele zelar por mais ninguém. Se a terra pertencesse ao Estado, aí sim, acho que dava para planificar as coisas segundo o interesse do país e de seu povo, o que deveria ser a mesma coisa. Eu acho óbvio que a terra deveria ser propriedade do Estado. Assim como o subsolo e o mar de 200 milhas, por que não? E o ar também. (...) ainda acredito que uma sociedade, onde a renda seja de tal modo distribuída que possa

assegurar ao homem suas necessidades básicas, uma sociedade assim pode gerar um homem novo: um homem menos egoísta, um homem mais social, um homem realmente livre.”

Logicamente que, naquele momento, com o Brasil sendo governado por militares, uma afirmação com bases socialistas como essa não era bem vinda. Fica claro que para aquele sistema, uma pessoa com essas convicções, mesmo sendo uma figura pública, de sucesso na mídia, carismática e que carregava o incômodo rótulo de “unanimidade nacional” – como nos lembrou o historiador Nelson Werneck Sodré – ele também se configurava (utilizando suas próprias palavras) num “elemento (...) feroz e nocivo ao bem estar comum.”<sup>53</sup>

Não por acaso foi acusado de ser membro do Partido Comunista, muito por causa dos shows que fazia, promovidos pelo CEBRADE, o que, por si só, já se constituía numa afirmação de cunho condenatório para a época. Publicado em 1999, *Perfis do Rio – Chico Buarque*, de Regina Zappa, traz declaração de Chico sobre a acusação de que ele era comunista: “Eu sabia que o Cebrade estava ligado ao Partidão, mas outras coisas eu não sabia. (...) Para mim, todo mundo era oposição, não fazia distinção. (...) Tinha um jornal do Exército (*Letras em Marcha*) que eu vi na casa do meu pai, uma vez, que dizia que eu era simpatizante e contribuinte do PC. Também, naquela época, eu não tinha ânimo de sair por aí dizendo que eu não era comunista. Então ficou uma situação esquisita. Você sabe mais ou menos onde estão te colocando, sabe que às vezes é uma posição equivocada, mas não tem vontade de sair contestando.”

Era sem dúvida uma época de efervescência mundial, principalmente no ano de 1968, onde contestações sobre vários assuntos começaram a ser abordadas de forma mais ampla. Temas como liberdade sexual, cultural, política e social tornava cada cidadão comum um questionador em potencial, com alguma posição crítica definida, principalmente no meio universitário. Veja a declaração que o jornalista Zuenir Ventura deu em 1988: “Era difícil ser indiferente naqueles tempos apaixonados. Também havia muito o que discutir. Discutia-se nas universidades, nas assembléias, nas passeatas, nos bares, nas praias: a altura das saias, o caráter socialista da revolução brasileira, o tamanho dos cabelos, os efeitos da pílula anticoncepcional, as teorias inovadoras de Marcuse, as idéias de Lukács, o revisionismo de Althusser. Os temas eram infundáveis, tanto quanto a duração dos debates. Mais do que discutir, torcia-se: pela vitória dos vietcongs, a favor ou contra as guitarras elétricas na MPB, por Chico ou Caetano, pela participação política dos padres e, claro, contra a ditadura.”



*Descrição da imagem: Foto em preto e branco de uma multidão de jovens, de frente para um policial que sozinho atira alguma coisa com as mãos contra essas pessoas. A legenda da foto diz: Paris, 1968.*

---

## A gente vai levando

Suas canções não apenas denunciavam o regime militar, mas os efeitos da violência e da repressão sobre as consciências.

*Marcos Napolitano*

Quando Chico acordou em 20 de dezembro de 1968, não era pesadelo. Como diz a música *Acorda Amor*, era a dura numa muito escura viatura que viera buscá-lo. Foi o primeiro confronto físico de Chico Buarque com a linha dura do sistema. Ele foi levado ao DOPS<sup>54</sup> e de lá para o I Exército para prestar depoimento, por ter escrito *Roda Viva* e por ter participado da Passeata dos Cem Mil, como disse o historiador Nelson Werneck Sodré. Chico Buarque referiu-se a esse dia, dessa maneira: “Um belo dia acordo com a polícia no meu quarto. O AI-5 foi dia 13 de dezembro, isso foi lá pelo dia 20, antes do Natal. Aí me levaram. Eram civis.”

# Acorda, Amor

Leonel Paiva

Julinho da Adelaide (1974)

## Samba (♩ = 95)

Chords: G6, C#m7(b5), F#7(b13), Bm7

A - cor - da, a - mor Eu ti - ve um pe - sa - de - lo a - go - ra  
cor - da, a - mor Que o bi - cho é bra - bo e não sos - se - ga

4 Dm/F E7 Am7 D7(9) Dm7 G7(#5)

So - nhei que ti - nha gente lá fo - ra Ba - ten - do no por - tão, que a - fli - ção  
Tem gen - te já no vão de es - ca - da Fa - zen - do con - fu - são, que a - fli - ção  
Se vo - cê cor - re o bi - cho pe - ga Se fi - ca, não sei não A - ten - ção

9 Cm7 Cm6 Bm7 E7(9)

E - ra a du - ra, nu - ma mui - to es - cu - ra vi - a - tu - ra Mi - nha nos - sa san - ta  
São os ho - mens E eu a - qui pa - ra - do de pi - ja - ma Eu não gos - to de pas -  
Não de - mo - ra Di - a des - ses che - ga a su - a ho - ra Não dis - cu - ta à to - a,

13 A7(9) *To Coda* D7(9) G7

cri - á - tu - ra Cha - me, cha - me, cha - me lá Cha - me, cha - me o la - drão, cha - me o la -  
- sar ve - xa - me Cha - me, cha - me, cha - me lá Cha - me, cha - me o la - drão, cha - me o la -  
não re - cla - me Cla - me,

16 1. G7(#5) C#m7(b5) F#7(b13) 2. G7(#5) C#m7(b5) 3

- drão A - cor - da, a - mor Não é mais pe - sa - drão Se eu de - mo -

21 F#7(b13) Bm7 Dm/F E7 Am7 D7(9) Dm7 G7(#5)

- rar uns me - ses Con - vêm, às ve - zes, vo - cê so - frer

28 Cm7 Cm6 Bm7 Em7 A7(4)(9)

Mas de - pois de um a - no eu não vin - do Po - nha a rou - pa de do - min - go e po -

33 A7(9) Am7(b5) Ab7(#11) *D.S. al Coda*  $\oplus$  *Coda* D7(9)

- de me es-que-cer A- cha-me lá, cla-me lá, cha-me

37 G7 G7(#5) C#m7(b5) F#7(b13) Bm7

Cha-me o ladrão, cha - me o ladrão, cha - me o ladrão *instrumental*

42 Dm/F E7 Am7 D7(9) Dm7

Não es-que-ça a es-co-va, o sa-bo - ne-te e o vi - o-lão

47 Cm7 F7(9) Bm7 Em7 A7(9) D7(9) G6

*instrumental*

54



Descrição da imagem: Foto em preto e branco de Chico Buarque com 25 anos, de camisa gola rolê e casaco. Ele olha para a foto meio de perfil, tem cabelos escuros, com costeletas e não tem bigode. A legenda da foto diz: Chico Buarque em Roma, 1969.

A partir desse fato, algumas mudanças aconteceram na sua vida e obra. Até aquele momento o único transtorno de Chico Buarque com a censura se dera com a bem-humorada canção *Tamandaré*,<sup>55</sup> porque a censura entendeu que havia um desrespeito à Marinha Brasileira nos versos que faziam referência à efigie do Almirante Tamandaré (patrono da Marinha), na nota de um cruzeiro:

*Zé qualquer tava sem samba, sem dinheiro*

*Sem Maria sequer*

*Sem qualquer paradeiro*

*Quando encontrou um samba*

*Inútil e derradeiro*

*Numa inútil e derradeira*

*Velha nota de um cruzeiro*

*“Seu Marquês”, “seu” Almirante*

*Do semblante meio contrariado*

*Que fazes parado*

*No meio dessa nota de um cruzeiro rasgado*

*“Seu Marquês”, “seu” Almirante*

*Sei que antigamente era bem diferente*

*Desculpe a liberdade*

*E o samba sem maldade*

*Deste Zé qualquer*

*Perdão Marquês de Tamandaré*

*Perdão Marquês de Tamandaré*

*Pois é, Tamandaré*

*A maré não tá boa*

*Vai virar a canoa*

*E este mar não dá pé, Tamandaré*

*Cadê as batalhas*

*Cadê as medalhas*

*Cadê a nobreza  
Cadê a marquesa, cadê.  
Não diga que o vento levou  
Teu amor até*

*Pois é, Tamandaré  
A maré não tá boa  
Vai virar a canoa  
E este mar não dá pé, Tamandaré  
Meu marquês de papel  
Cadê teu troféu  
Cadê teu valor  
Meu caro almirante  
O tempo inconstante roubou*

*Zé qualquer tornou-se amigo do marquês  
Solidário na dor  
Que eu contei a vocês  
Menos que queira ou mais que faça  
É o fim do samba, é o fim da raça  
Zé qualquer tá caducando  
Desvalorizando*

*Como o tempo passa, passando  
Virando fumaça, virando  
Caindo em desgraça, caindo  
Sumindo, saindo da praça  
Passando, sumindo  
Saindo da praça*

Depois de ter sido conduzido para depor, Chico Buarque foi orientado a não se ausentar da cidade do Rio de Janeiro sem autorização. Mas sua agenda já previa uma apresentação em Cannes e

a gravação de um disco na Itália no início de 1969. Por isso, obtive consentimento para ficar 10 dias na Europa e valeu-se da situação para não retornar de imediato: Chico Buarque autoexilou-se em Roma<sup>56</sup>, voltando para o Brasil somente 14 meses depois. Naquele momento muitos artistas já haviam sido forçosamente exilados<sup>57</sup> (como Caetano Veloso e Gilberto Gil), ou exilados por vontade própria (Geraldo Vandré).

## Vai passar

O artista não tem fronteiras. Mas, no caso de Chico, tem nação. Uma nação essencialmente brasileira.

*Wharrysson Lacerda*

A vida em Roma não foi tranquila. A paz devolvida pelo livre exercício de ir e vir foi substituída pela angústia de ganhar a vida e sustentar família num país estranho e que também não o conhecia – Marieta Severo, sua esposa, estava grávida, e Sílvia Buarque de Hollanda nasceu italiana, em março de 1969. No Brasil, Chico Buarque gozava de prestígio nacional, reconhecimento e popularidade; já na Itália era apenas o compositor de *A Banda*, e a estratégia inicial da gravadora italiana de lançá-lo no circuito internacional acabou naufragando.

Conseguiu gravar um disco com versões em italiano de algumas de suas músicas já gravadas aqui no Brasil, o LP *Chico Buarque de Hollanda na Itália* (1969). Por um tempo recebia convites para programas de televisão, mas aos poucos sua popularidade foi caindo – ser um compositor brasileiro já não era mais novidade.<sup>58</sup> Voltar não era prudente, pois o Brasil “(...) sentia o estremecimento provocado pelos tanques e pelas botinas dos militares”<sup>59</sup> nas ruas. Restou-lhe pedir ajuda ao amigo e compositor Toquinho, que embarcou para Roma a pedido de Chico Buarque, com quem realizou alguns shows, sem contudo obter resultados expressivos.

Antes de retornar ao Brasil, Toquinho entregou-lhe um samba, que mesmo ainda sem letra, foi definido como “carregado de saudade” pelo próprio Toquinho.<sup>60</sup> Chico Buarque aproveitou essa sugestão e logo escreveu os versos finais: “*vê como é que anda aquela vida à toa e, se puder, me manda uma notícia boa.*” O restante da letra aconteceu mais tarde, juntamente com Vinícius de Moraes, para o LP *Construção* (1971). Assim nasceu o *Samba de Orly* (1970) – um ícone dos anos 70, que fala do exílio imposto a si próprio, um samba “(...) com todo aquele clima de exílio, de impossibilidade.” *Orly* é o nome do aeroporto de Paris, mas a música recebeu esse título propositalmente para fazer alusão àqueles que se encontravam longe do Brasil contra a própria vontade, por causa do regime militar, utilizando a cidade estrangeira onde mais havia brasileiros exilados como referência.<sup>61</sup>

“Não podia usar o nome do aeroporto de Roma – Fiumicino – porque ninguém no Brasil sabia muito bem o que era, e Orly era conhecido, era o de Paris, a cidade dos exilados”, explicou Regina Zappa.

*Vai meu irmão*

*Pega esse avião*

*Você tem razão*

*De correr assim*

*Desse frio*

*Mas beija*

*O meu Rio de Janeiro*

*Antes que um aventureiro*

*Lance mão*

*Pede perdão*

*Pela duração (Pela omissão)\**

*Dessa temporada (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*

*E se puder me manda*

*Uma notícia boa*

*\* versos originais vetados pela censura*

Mas o tempo que passou em Roma serviu muito para que sua manifestação artística também se desse por outras vias: a literatura. Ele, que já havia escrito a peça teatral *Roda Viva*, um *songbook* chamado *A Banda – Manuscritos de Chico Buarque* (1966) e alguns poemas intitulados *A Bordo do*

*Rui Barbosa* (escritos em 63/64, mas publicados apenas em 1981); começou a exercitar essa antiga paixão que se firmaria numa alternativa de expressão para o futuro – como nas peças teatrais *Calabar* (1973), *Gota d'Água* (1975) e *Ópera do Malandro* (1978); nos livros *Chapeuzinho Amarelo* (infantil, de 1979), *Estorvo* (1990), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2005) e *O Irmão Alemão* (2014); ou ainda na contestatória novela *Fazenda Modelo* (1974), onde Chico diz “os bois e outros animais compõem uma alegoria do Brasil da censura, da ditadura, das maravilhas e mazelas do milagre econômico.”

Chico Buarque tornou-se então correspondente internacional do jornal *O Pasquim*, um tabloide que incomodou o regime militar e conquistou o carisma do público, surgido da chamada esquerda festiva, anárquica, que não se organizava em partidos políticos nem estava envolvida diretamente com as ideologias do movimento estudantil.

Era um jornal de humor, que por si não deve nem pode ter uma posição política. O projeto era não ter ideologia, não ter posição política. A não ser a posição contrária às ideologias, às posturas, (...) denunciar as injustiças, as mentiras, revelar o avesso das coisas.<sup>62</sup>

*O Pasquim* era formado por cartunistas e jornalistas que autodefiniram o periódico como a “*subversão do humor*”, posto em circulação inicialmente no Rio de Janeiro. “Ele foi feito para Ipanema. Naquele momento histórico, Ipanema pautava o Brasil.”<sup>63</sup>

Foi uma ideia que deu certo: encontrou campo fértil e se expandiu pelo menos 400 km ao sul do país, vencendo os obstáculos de interpretação que poderiam ser causados pelo modo de contar as coisas ao estilo carioca. Ganhar São Paulo foi o trunfo nacional d'*O Pasquim*, transformando-se num poderoso veículo de comunicação de mídia impressa jamais visto no país até então. E perseguido por isso.

Nos artigos escritos para *O Pasquim* a palavra de Chico Buarque carrega o mesmo toque irônico e alegre das letras de suas músicas, sempre atento à realidade. Veja como encerra o artigo *Viva Chico*, de 1969: “Não é à toa que escrevo para um jornal carioca que toda semana é motivo de apostas, se vai à falência neste ou no próximo número.”

---

## Buarque de Holanda

*O Pasquim - agosto/69*

*A exemplo da galinha e do ovo, esporte e indústria têm-se gerado reciprocamente na Itália. A melhor época da bicicleta italiana coincidiu com a glória de Fausto Coppi nos giros ciclísticos europeus. Escalando barrancos a trancos e pedaladas, Coppi foi o justo herói para os anos difíceis de após guerra. Agora, pernas pro ar que ninguém é de ferro. A monotonia vingou na Itália como em nenhuma outra parte. E para ilustrar o sucesso da mercadoria, eis que surge imbatível o campeão mundial de motociclismo, um italiano, boa pinta, chamado Agostini. No entanto, dizer que Agostini foi simplesmente inventado pela indústria é como insinuar que Pelé jogue do jeito que ele joga para satisfazer a fábrica que exporta chuteiras com o seu nome. A verdade é que esse corredor está atingindo a popularidade dos grandes nomes da canção, do futebol e do cinema. É o modelo que faltava para desenfrear de vez o já fabuloso consumo de bicicletas motorizadas.*

*Sempre em dia com a onda, comprei também a minha motoneta. É uma vespa de 50 cilindros, ou 50 cilindradas, ou pistões, não sei bem, é uma vespa de 50 alguma coisa. Todos os meninos do bairro têm a sua, e domingo a gente promove umas corridas legais, lá na vila Borghese. Com isso evito a amolação de viver pedindo chave de carro ao papai. E não bastasse o prazer que a motoneta proporciona, precisa ver como ela é útil durante a semana. Segunda-feira, de gravata e capacete, vou motorizado ao centro da cidade e estaciono a bicha de qualquer jeito. O diretor tem uma Mercedes grande e uma raiva enorme de minha pessoa. Cáspite, Tchico, você deveria ser o último a montar nessas bicicletas. Venha cá que te faccio vedere una cosa. Ecco, vedi questo? Ele abre um fichário e mostra a crise do disco na Itália. A queda começa no ano passado, justamente quando aparece a moda desses motorini maledetti. Pois é natural, digo eu. O jovem que, até então, comprava dois discos por mês, com as mesmas duas mil liras paga a prestação de uma mini motocicleta. Depois, as garotas não vão sair comigo só porque tenho um disco do Morandi em casa. Você sabe, elas hoje querem saber é de velocidade, emoção, aventura, e com a minha vespa chego a dar oitenta por hora na descida. Ma stai attento, Tchico, que você já não é um ragazzo. Se os seus discos encaharem, se a fábrica falir, quem é que vai pagar a benzina del tuo motorino? Quem paga o latte de tua figlia? Ora velho, não tem problema, adoro correr esses riscos. Adoro apostar em cavalo azarão. Não é à toa que escrevo para um jornal carioca que toda semana é motivo de apostas, se vai a falência neste ou no próximo número.*

# VIVA CHICO

## BUARQUE DE HOLANDA



A exemplo da galinha e do ovo, esporte e indústria têm-se gerado reciprocamente na Itália. A melhor época da bicicleta italiana coincidiu com a glória de Fausto Coppi nos giros ciclisticos europeus. Escalando barrancos a trancos e pedaladas, Coppi foi o justo heroi para os anos dificeis de aposuerra. Agora, pernas pro ar que ninguém é de ferro. A motomania vingou na Italia como em nenhuma outra parte. E para ilustrar o sucesso da mercadoria, eis que surge imbativel o campeão mundial de motociclismo, um italiano, boa pintura, chamado Agostini. No entanto, dizer que Agostini foi simplesmente inventado pela industria e como insinuar que Pelé jogue do jeito que joga para satisfazer a fabrica que exporta chuteiras com o seu nome. A verdade é que esse corredor está atingindo a popularidade dos grandes nomes da canção, do futebol e do cinema. E o modelo que faltava para desenfrear de vez o já fabuloso consumo de bicicletas motorizadas.

Sempre em dia com a onda, comprei tambem a minha motoneta. E uma Vespa de 50 cilindros, ou 50 cilindradas, ou pistões, não sei bem, é uma Vespa de 50 alguma coisa. Todos os meninos do bairro têm a sua, e domingo a gente promove umas corridas legais, lá na Vila Borghese. Com isso evito a amolação de viver pedindo chave de carro ao papai. E não bastasse o prazer que a motoneta

proporciona, precisa ver como ela é util durante a semana. Segunda-feira, de gravata e capacete, vou motorizado ao centro da cidade e estaciono a bicha de qualquer jeito. O diretor tem uma Mercedes grande e uma raiva enorme de minha pessoa. Caspíte, Tchico, você deveria ser o ultimo a montar nessas biciletas. Venha cá que ti faccio vedere una cosa. Ecco, vedi questo? Ele abre um fichário e mostra a crise do disco na Itália. A queda começa no ano passado, justamente quando aparece a moda desses motorini maledetti. Pois é natural, digo eu. O jovem que, até então, comprava dois discos por mês, com as mesmas duas mil-liras para a prestação duma mil-motocicleta. Depois, as garotas não vão sair comigo só porque tenho um disco do Morandi em casa. Você sabe, elas hoje querem saber é de velocidade, emoção, aventura, e com a minha Vespa chego a dar 90 por hora, na descida. Ma stai attento, Tchico, que você lá não é um ragazzo. Se os seus discos envalharem se a fabrica falir, quem é que vai pagar a benzina del tuo motorino? Quem paga o latte di tua figlia? Ora, velho, não tem problema, adoro correr esses risibairros. Adoro apostar em cavalo azarado. Não é à toa que escrevo para um jornal carioca que, toda semana, é motivo de apostas se vai a falência neste ou no próximo numero.

## ANÍSIO



Guanabara, 30 de junho de 1969  
Leon, meu abraço.

Hoje saiu mais um numero do PASQUIM e voce ainda não faz parte da gloriosa equipe de pasquinizadores. A sua despasquinização ferrenha é motivo para divagações minhas. Pasquinizar-se, hoje em dia, é um verbo pra frente, bicho! O humorista despasquinizado é um pobre humorista fora de orbita e entrar na orbita dos acontecimentos é nosso dever. Onde tem oba-oba devemos estar e o pasquinizamento é um oba-oba de Mangueira ou de shows do falecido Carlos Machadi. Pasquize-se enquanto é tempo. Eu sei que sua atitude é ligada ao fato do dinheiro pasquinico não existir mas, pó! O dinheiro que você poderá vir a ganhar pela lembrança que o Pasquim dará, de você, aos que têm dinheiro, e incontável. Agora que você abriu uma boutique de idéias, porque não dá a você próprio esta: fazer do Pasquim uma vitrine do seu talento. Você ganhará leitores e quem sabe se de cada 100 leitores um não se tornará seu admirador e se de cada 200 admiradores um não virá a ser seu cliente? A propaganda é alma do negócio, já dizia o Juquinha depois de escrever no quadro-negro da escola aquela frase sobre seus dias de verão. Assim como a psicanálise é a maneira mais errada de usar um sofá, a teimosia é o modo menos lógico de mostrar inteligência. Se suas idéias atualmente estão dirigidas a promoções e publicidade, eu, na qualidade de seu amigo, tomo a liberdade de sugerir alguns temas para que você colabore conosco (vii? até já me sinto na turma) 1.º) Faça uma crônica sobre o cara que queria se livrar

da mulher e por três vezes a colocou num avião que ia para Miami (ele morava em Nova York). E por três vezes Fidel Castro devolveu a mulher; 2.º) um artigo sobre as mini-saias. E até lembro a você que elas foram proibidas num colegio e ninguém reclamou. Aparentemente não tem graça. Mas o Colegio foi o Santo Inácio. Continua sem ter graça, mas agora tem explicação; 3.º) faça a biografia do José Fernandes de, de tanto falar mal de todos no programa do Flávio Cavalcanti, uma noite dessas ofereceu um jantar aos amigos e teve o dis-sabor de jantar sozinho; 4.º) fale alguma coisa sobre a Luta, evitando, todavia, aquelas piadas de que o Armstrong ao chegar lá a Terra estava em quarto mingante, ou era noite de terra cheia, ou varios etcéteras do mesmo nível; 5.º) umas piadinhas sobre o trânsito — que sempre funcionam. E até lhe dou uma pra começar: "Dirija com cuidado; lembre-se que 85% das pessoas são causadas por acidentes. Bolas! Você não pode é continuar em recesso. Você, todos sabem, é desses humoristas que \$0 trabalham mesmo por uma queStão de necessidade. Mas está na hora. Dentro de pouco tempo o Heron e o Rubens chegaram a Marte! Veja como o mundo caminha com rapidez, Leon. Um dia o próprio Topo Gigio poderá ingressar num dos dois sexos primitivos. As coisas vão acontecendo com aquela rapidez com que o coelho acontece e não está acontecendo nada com você. Escreva, Leon. De graça. E logo. Senão, quando você quiser, eles vão cobrar.

o seu amigo de Sempre

É assim também no final de outro artigo, mais carregado de nostalgia, chamado *Brasileiros em Roma, de 1969*. "Amanhã vai esfriar de verdade. A gente vai usar sapatão pesado, paletó pesado, sobretudo, luva de lã. Ninguém vai falar português, muito menos cantar samba na praça. É claro, que bobagem, o Brasil fica longe pra burro, cada vez mais longe."

## Brasileiros em Roma

*O Pasquim - setembro/69*

*Jornalista Araújo Netto garante que é Roma a cidade mais bonita do Brasil. Não sei não, será? Vejo Rio, Bahia, Ouro Preto e não encontro termos de comparação. Vamos lá que seja Roma a cidade brasileira onde se ouve o melhor samba de rua, exceção feita ao carnaval carioca. Em nenhum outro lugar, em nenhum outro agosto, você pode assistir a um bom sambinha grátis como o que Toquinho, ao violão, e Gláuber Rocha, à caixinha de fósforos, balançaram na Piazza Santa Maria in Trastevere. Juntou tanta gente que a polícia interveio, desconfiada de maconhas e mulheres nuas que ali não havia. E a cantoria seguiu até o dia seguinte.*

*Por outro lado, pelos Alpes, vinha chegando Antônio Carlos Jobim. Mais descia no mapa e mais o desnorteava a familiaridade crescente, na paisagem, nos homens. O trem fazendo mais barulho, o calor, o milho vadio invadindo os trilhos, a gravata arreada do cobrador de passaporte, a senhora gorda ocupando o lugar errado, enfim Roma, o chofer de táxi falastrão, a minha casa, a feijoada, e uma batida de limão. Espiando pela janela, Tom olhou bem no capinzal do terreno baldio:*

*- Pois é, Chiquinho, e eu certo que você tinha deixado Brasil.*

*- Que nada, Antônio, continuo por aqui.*

*Vamos jantar no Moro, sede da melhor mais legítima cozinha romana. Não é restaurante para turista, lógico. Só tem brasileiro. Entre outras vantagens, no Moro você pode pendurar a conta no cabide aí em frente.*

*- Que bom que você veio, diz Odette Lara a Tom Jobim. Assim eu aproveito e faço a entrevista que O PASQUIM me pediu.*

*- Como?*

*- Sou correspondente d'O PASQUIM em Roma, diz Odette. Muito ofendido, este repórter vai protestar mas é interrompido.*

*Juca Chaves, que está noutra mesa, Maristella Denner, mete o nariz na conversa:*

*- Diga a O PASQUIM que eu não disse nada do que disse contra eles.*

*- O Carlinhos de Oliveira é que está do contra, diz uma terceira mesa lendo O Jornal do Brasil.*

*Aí todas as mesas começam a falar ao mesmo tempo, na maior animação. Só quem parece triste é o Grande Otelo, por causa de seu enorme sucesso em Veneza:*

*- Estou com 54 anos, que vantagem...*

# VIVA CHICO

Brasi-  
leiros  
em  
Roma

O jornalista Araújo Netto garante que é Roma a cidade mais bonita do Brasil. Não sei não, será? Vejo Rio, Bahia, Ouro Preto e não encontro termos de comparação. Vamos lá que seja Roma a cidade brasileira onde se ouve o melhor samba de rua, exceção feita ao carnaval carioca. Em nenhum outro lugar, em nenhum outro agosto você pode assistir a uma boa sambinha grátis como o que Toquinho, ao violão, e Glauber Rocha, à caixinha de fósforos, balançaram na Piazza Santa Maria in Trastevere. Juntou tanta gente que a polícia interveio, desconfiada de maconhas e mulheres nuas que ali não havia. E a cantoria seguiu até o dia seguinte.

Por outro lado, pelos Alpes, vinha chegando Antônio Carlos Jobim. Mais descia no mapa e mais o desnotava a familiaridade crescente, na paisagem, nos homens. O trem fazendo mais barulho, o calor, o milho vadio invadindo os trilhos, a gravata arreada do cobrador de passaportes, a senhora gordida ocupando o lugar errado, enfim Roma, o chofer de táxi falastrão, a minha casa, a feijoadá e uma batida de limão. Espiando pela janela, Tom olhou bem o capinzal do terreno baldio e disse:

— Pois é, Chiquinho, e eu certo que você tinha deixado o Brasil.

— Que nada, Antônio, continuo por aqui.

Vamos jantar no Moro, sede da melhor e mais legítima cozinha romana. Não é restaurante para turistas, lógico. Só tem brasileiro. Entre outras vantagens, no Moro você pode pendurar a conta no cabide aí em frente.

— Que bom que você veio, diz Odette Lara e Tom Jobim. Assim eu aproveitei e faço a entrevista que o PASQUIM me pediu.

— Como?

— Sou correspondente do O PASQUIM em Roma, diz Odette. Muito ofendido, este repórter vai protestar mas é interrompido. Juca Chaves, que está noutra mesa com Maristela Denner, mete o nariz na conversa:

— Diga a O PASQUIM que eu não disse nada do que disse contra eles.

— O Carlinhos de Oliveira é que está do contra, diz uma terceira mesa lendo o *Jornal do Brasil*.

Ai todas as mesas começam a falar ao mesmo tempo, na maior animação. Só quem parece triste é o Grande Otelo, por causa de seu enorme sucesso em Veneza:

— Estou com 54 anos, que vantagem...

— O poeta é um ressentido, diz Tom Jobim. Não gosto de entrevista porque vivo citando o Drummond, e cito certinho, depois vem aquele copy-desk e resolve corrigir. Então fica feio, sabe como é, e o Drummond vai acabar com raiva de eu ficar errando os versos dele por aí.

Carlos Leonam aparece na porta e pergunta por Hugo Carvana, mas este já se mandou na Ponte Aérea para o Rio.

— Senta aí que ele não deve demorar.

Cacá Diegues está muito satisfeito com a acolhida de *Os Herdeiros* no recente festival de cinema:

— É, mas preciso vender o filme

em Paris. Aqui é difícil, o mercado é limitado.

Nara Leão acompanha o marido na viagem e na satisfação: — O filme foi muito bem recebido. Pena ter caído no mesmo dia do Fellini. O Fellini fez a maior onda, mil promoções, essas coisas de brasileiro.

Brasileiros continuam entrando e saindo pelo ladrão.

— Oi, bicho. Oi, meu querido. Como vai essa força? É genial! Aquele abraço.

Caio Mourão distribui amuletos às senhoras e explica:

— São chifres. Ponho os chifres de molho até amarelar e assim eles ficam com cara de chifre velho.

Conversa vai, conversa vem, o tempo passa e fecha o restaurante. Lá fora bate o primeiro ventinho frio e o grupo vai-se dissolvendo. Amanhã vai esfriar de verdade. A gente vai usar sapatão pesado, patê pesado, sobretudo, luva de lã. Ninguém vai falar português, muito menos cantar samba na praça. É claro, que bobagem, o Brasil fica longe pra burro, cada vez mais longe.

— Vamos tomar a última no bar que fecha tarde?

— Que nada, bicho, deixa eu puxar um ronco que não sou leão.

CHICO BUARQUE DE HOLANDA



- O poeta é um ressentido, diz Tom Jobim. Não gosto de entrevista porque vivo citando o Drummond, e cito certinho, depois vem aquele copy-desk e resolve corrigir. Então fica feio, sabe como é, e o Drummond vai acabar com raiva de eu ficar errando os versos dele por aí.

Carlos Leonam aparece na porta e pergunta por Hugo Carvana, mas este já se mandou na Ponte Aérea para o Rio.

- Senta aí que ele não deve demorar.

*Cacá Diegues está muito satisfeito com a acolhida de Os Herdeiros no recente festival de cinema: - É, mas preciso vender o filme em Paris. Aqui é difícil, o mercado é limitado.*

*Nara Leão acompanha o marido na viagem e na satisfação:*

*- O filme foi muito bem recebido. Pena ter caído no mesmo dia do Fellini. O Fellini fez a maior onda, mil promoções, essas coisas de brasileiro.*

*Brasileiros continuam entrando e saindo pelo ladrão.*

*- Oi, bicho. Oi, meu querido. Como vai essa força? É genial! Aquê! abraço.*

*Caio Mourão distribui amuletos às senhoras e explica:*

*- São chifres. Ponha os chifres de molho até amarelar e assim eles ficam com cara de chifre velho.*

*Conversa vai, conversa vem, o tempo passa e fecha o restaurante. Lá fora bate o primeiro ventinho frio e o grupo vai-se dissolvendo. Amanhã vai esfriar de verdade. A gente vai usar sapatão pesado, paletó pesado, sobretudo, luva de lã. Ninguém vai falar português, muito menos cantar samba na praça. É claro, que bobagem, o Brasil fica longe pra burro, cada vez mais longe.*

*- Vamos tomar a última no bar que fecha tarde?*

*- Que nada, bicho, deixa eu puxar um ronco que não sou leão.*

A distância forçada, aliada aos duros momentos vividos longe da família e com dificuldades financeiras, culminou com o seu amadurecimento como pessoa e como compositor. Assim vemos em *Cálice* (1973)<sup>64</sup>; *Apesar de Você* (1970); *Construção* (1971); ou *Rosa dos Ventos* (1969), composta ainda na Itália, para integrar o LP *Chico Buarque de Hollanda vol.4*, que marcou o seu regresso ao Brasil, cuja letra causou estranheza por aqui, conforme registrou o *Jornal da Tarde*, de 20 de março de 1970: “A letra de *Rosa dos Ventos* será a maior surpresa do novo disco de Chico Buarque de Hollanda, porque não lembra em nada o estilo simples e direto do compositor.”

*E do amor gritou-se o escândalo*

*Do medo criou-se o trágico*

*No rosto pintou-se o pálido*

*E não rolou uma lágrima*

*Nem uma lástima*

*Pra socorrer  
E na gente deu o hábito  
De caminhar pelas trevas  
De murmurar entre as pregas  
De tirar leite das pedras  
De ver o tempo correr  
Mas, sob o sono dos séculos  
Amanheceu o espetáculo  
Como uma chuva de pétalas  
Como se o céu vendo as penas  
Morresse de pena  
E chovesse o perdão  
E a prudência dos sábios  
Nem ousou conter nos lábios  
O sorriso e a paixão  
Pois transbordando de flores  
A calma dos lagos zangou-se  
A rosa-dos-ventos danou-se*

*O leito dos rios fartou-se  
E inundou de água doce  
A amargura do mar  
Numa enchente amazônica  
Numa explosão atlântica  
E a multidão vendo em pânico  
E a multidão vendo atônita  
Ainda que tarde  
O seu despertar*

A estranheza identificada nesta canção pode ser atribuída à projeção dos sentimentos humanos nos elementos da natureza, impondo uma conotação apocalíptica aos acontecimentos<sup>65</sup>: “(...) *amanheceu o espetáculo, (...) chuva de pétalas, (...) chovesse o perdão, (...) a calma dos lagos zangou-se, a rosa-dos-ventos danou-se, (...) enchente amazônica, (...) explosão atlântica.*”

Há algo de “fim dos tempos”, de escatológico, de apocalíptico, no momento em que a multidão vê, em pânico, atônita, “Ainda que tarde / O seu despertar”. (...) O escândalo do amor (verso 1) converge com a inequívoca referência política dos últimos versos. Esse “ainda que tarde” é uma indisfarçável citação do lema libertário da Inconfidência Mineira (e, portanto referência a um caráter popular insurrecional): *Libertas quae sera tamen* (Liberdade ainda que tardia).<sup>66</sup>



Descrição da imagem: Foto em preto e branco, em close do rosto de Chico Buarque. Vê-se apenas um olho e o nariz.

---

## Mambembe, Cigano

*Entre o riso e o choro, há toda uma vida. E bem no meio dessa vida toda, há o nó na garganta.*

*Borges de Garuva*

O governo então, no auge da repressão,<sup>67</sup> passou a exercer o que o pesquisador Marcos Napolitano<sup>68</sup> chama de *produção da suspeita*: o artista era de antemão suspeito de subversão ou de militância política por causa de sua arte. Na realidade precisava-se suspeitar sempre de algo, para que as ações brutais do governo se justificassem. E a *produção da suspeita* se coloca como mais importante que a suspeita em si. Dessa forma o governo vigiava os eventos culturais, uma vez que as músicas dos festivais acabaram por “(...) destacar o papel da música como ‘propaganda subversiva’ e ‘guerra psicológica’.”<sup>69</sup>

A produção da suspeita se fazia pela vigilância a eventos, personalidades e espaços sociais considerados, em si e por si, “subversivos”, e pela vigilância à atuação pública ou às ligações partidárias de personalidades do meio artístico-musical.

As inferências dos agentes da repressão (...) se pautavam pelo imaginário que aglutinava (...) o medo à desordem política e social com a dissolução dos laços morais e familiares, pautados por um pensamento ultraconservador.<sup>70</sup>

Segundo Regina Zappa, quando Chico voltou ao Brasil em 1971, foi duramente monitorado em suas criações, acumulando veto após veto e, apesar de não ter sofrido fisicamente com a prisão, com maus tratos físicos ou com exílio obrigatório, como ocorreu com outros artistas, passou a ser considerado como um tipo de líder da esquerda na Música Popular Brasileira. Seu nome constava nos informes particulares dos órgãos de controle da produção artística como uma pessoa subversiva e era um dos artistas mais vigiados por esse órgãos. Pelo seu grau de prestígio e capacidade de reunir muitas pessoas num show ou evento, o simples fato de ele estar presente em algum encontro era motivo de alarme para os serviços nacionais de inteligência da época, em particular o CIE (Centro de Informações do Exército).

O historiador Marcos Napolitano acrescenta que o inimigo número 1 do regime passou a ser Chico Buarque. (...) Este passa a ser destacado como o centro aglutinador da oposição musical de

esquerda, sendo frequente nas fichas e prontuários aparecer a expressão “pessoa ligada a Chico Buarque de Hollanda”, como se essa relação, por si, aumentasse o grau de suspeição.

Mas foi a partir de *Apesar de você* (1970) que o cerco se fechou mais duramente: a canção marca o início do período no qual Chico Buarque foi mais combalido pela censura do regime militar.

*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 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*

Werneck salienta que o caso foi marcante pelo fato de a canção ter sido aprovada pela censura, gravada e colocada no mercado, vendendo quase 100 mil cópias, para ser retirada logo depois. A música só foi liberada novamente oito anos mais tarde.

“Foi na volta que fiz e gravei *Apesar de você*. O problema começou aí, porque a música foi submetida à censura e passou” – diz Chico – “O disco saiu, começou a fazer sucesso, tocar no rádio. Então foi apreendido. Proibiram uma coisa que já tinha sido liberada. O censor que deixou passar foi punido. Ficou então aquela marcação cerrada. Fiquei sendo uma espécie de traidor que tinha enganado a censura e o negócio começou a pesar.”<sup>71</sup>

De alguma forma, parece óbvio, Chico Buarque conseguia driblar a censura e os censores, mas nunca conseguiu se desvencilhar da interpretação política que suas músicas ganhavam. O público e a imprensa atribuíram muitos personagens às letras de suas canções<sup>72</sup>, mesmo que ele mesmo diga até hoje que as letras não tratavam especificamente de “um general, mas uma generalidade.”<sup>73</sup> Para Zappa, a importância dessa composição, seu samba mais alegre conforme o próprio Chico diz, está não tanto na esperança do futuro melhor identificado pelo “*amanhã*”, que traz a libertação, a transformação da realidade oprimida, mas na força da reação contrária da “*minha gente*” que se impõe gradativamente a “*você*”, o personagem que representa a coerção no decorrer da música.

Meneses reforça essa interpretação de *Apesar de você*, ao dizer que à primeira vista a ela pode ser atribuído o papel imediato e primário de suscitar a consciência da repressão, apontando as relações entre autoritarismo-repressão e política-repressão sexual-supressão do corpo. Mas ela

exerce também, inequivocamente, a função de descarregar – através das ameaças – a raiva impotente pela ausência de liberdade. E que, na verdade, ao retratar a repressão do povo, Chico Buarque está tematizando a si próprio – o que não impede, antes possibilita – que ele trate, com quanta verdade, desse mesmo povo.<sup>74</sup>

Nesta canção o termo “minha gente”, assim como anteriormente “a gente” em *Roda Viva*, permite estabelecer um paralelo com outras músicas de Chico Buarque, como em *Ano Novo* (1967) e em *Gente Humilde* (1969)<sup>75</sup>, transcrita abaixo:

*Tem certos dias  
Em que eu penso em minha gente  
E sinto assim  
Todo o meu peito se apertar  
Porque parece  
Que acontece de repente  
Feito um desejo de eu viver  
Sem me notar  
Igual a como  
Quando eu passo no subúrbio  
Eu muito bem  
Vindo de trem de algum lugar  
E aí me dá  
Como uma inveja dessa gente  
Que vai em frente  
Sem nem ter com quem contar  
São casas simples  
Com cadeiras na calçada  
E na fachada  
Escrito em cima que é um lar  
Pela varanda  
Flores tristes e baldias  
Como a alegria  
Que não tem onde encostar*

*E aí me dá uma tristeza  
No meu peito  
Feito um despeito  
De eu não ter como lutar  
E eu que não creio  
Peço a Deus por minha gente  
É gente humilde  
Que vontade de chorar*

Como se percebe, o termo “minha gente” (e suas variantes), que é apresentado logo no primeiro e segundo versos, é o assunto dessa canção. A música descreve o estilo de vida que “essa gente” leva: “(...) no subúrbio, (...) casas simples”, sendo que na segunda estrofe fica claro que a condição social “dessa gente”, com a qual o narrador da canção se emociona e se reconhece (pois é *minha gente*), é humilde (como diz o título e também o penúltimo verso da canção).

Há, portanto, uma identificação pessoal do autor com o personagem da canção, que o comove pela constatação singela da dura realidade que não se tem como mudar, em comparação com a sua própria vida, “(...) *e aí me dá uma tristeza no meu peito (...) que vontade de chorar, (...) eu muito bem, vindo de trem de algum lugar, e aí me dá como uma inveja dessa gente... que vai em frente sem nem ter com que contar.*” Chico Buarque chama para si a responsabilidade de fazer alguma coisa para mudar tal situação: “(...) *feito um despeito de eu não ter como lutar (...)*”, deixando clara sua indignação social e permitindo que insurjam aí os seus princípios políticos.

Em *Ano Novo* (1967) vemos a seguinte construção em torno da expressão “*minha gente*”:

# Ano Novo

Chico Buarque (1967)

Samba (♩ = 110)

O rei che-gou E já man-dou to-car os si-nos Na ci-da-de in-tei - ra É pra can-tar os hi-nos Has-te-ar ban-dei-

ras E eu que sou me-ni-no Mui-to o - be-di-en - te Es-ta-va in-di-fe - ren-te Lo-go me co-mo-

vo Pra fi-car con-ten - te Por-que é A-no No - vo Há mui-to tem - po Que es-sa mi-nha gen-

te Vai vi - ven-do a mu - que É o mes-mo ba - ten-te É o mes-mo ba-tu - que Já fi-cou des-cren-

te É sem-pre o mes-mo tru - que E quem já viu de pé O mes-mo ve - lho o - vo Ho-je fi-ca con-ten-

te Por-que é A-no No - vo A mi-nha ne - ga me pe-diu um ves-ti - do No - vo e co - lo-

ri-do Pra co-me-mo-rar Eu dis-se: Fin - ja que não es-tá des-cal - ça Dan-ce al-gu-ma val-

sa Que-ro ser seu par E ao meu a - mi-go que não vê mais gra - ça To-do a-no que pas-

sa Só lhe faz cho-rar Eu dis-se: Ho - mem, te-nha seu or - gu - lho Não fa-ça ba-ru - lho O rei não vai gos-tar

E quem for ce - go ve-ja de re-pen - te To-do o a-zul da vi - da Que es - ti-ver do-

en - te Sai-a na cor-ri - da Que ti-ver pre-sen - te Tra-ga o mais vis-to - so Quem ti-ver ju - í-zo Fi-que bem di-to-

so Quem ti - ver sor - ri - so Fi-que lá na fren - te Pois ven-do va - len-te E tão le - al seu po-

vo O rei fi-ca con - ten-te Por-que é A-no Novo

“*Minha gente*” é o povo que “(...) *vai vivendo a muque, já ficou descrente (...)*.” E ao mesmo tempo em que mostra uma situação de opressão, Chico Buarque não empresta à canção um tom melancólico nem sombrio, pelo contrário. Há uma comunicação extremamente direta através da letra e também através da música: o samba (mais uma vez em tom menor), tem um andamento frenético desde o seu início, não tem repetições e acaba de forma seca e objetiva. Ele mantém no texto o tom ferino que denuncia e satiriza o controle governamental sobre as emoções e estados físicos do ser humano (personificado pelo “rei”): “(...) *e quem for cego, veja de repente, (...) quem estiver doente saia na corrida, (...) quem tiver sorriso, fique lá na frente, (...) pois vendo valente e tão leal seu povo, o rei fica contente (...)*”.

Não é por acaso (...) que, à semelhança de *Deus lhe Pague*, *Ano Novo* teve problemas com a censura, tendo, por algum tempo, a sua divulgação proibida em rádio e televisão. Num certo sentido, *Deus lhe Pague* é a eclosão daquilo que *Ano Novo* continha em germe. Só que em *Ano Novo* há uma alegria de encomenda, enquanto que em *Deus lhe Pague* o falso se abriga na ironia do agradecimento.<sup>76</sup>

Como consequência da desconfiança instaurada pelo regime a respeito das composições de Chico Buarque, há ainda um acontecimento insólito envolvendo a música *Bolsa de Amores* (1971), que exemplifica o uso arbitrário do poder do veto com relação a ele.

Foi uma música composta por encomenda para o cantor Mário Reis,<sup>77</sup> que fazia uma divertida comparação entre a bolsa de valores – em voga por causa do “milagre brasileiro”,<sup>78</sup> – e a relação entre um homem e uma mulher, onde Chico Buarque procurou aproximar sua criação às características de interpretação e de estilo do cantor.<sup>79</sup> O fato foi que a canção foi censurada inteiramente com o extraordinário argumento de que era desrespeitosa,<sup>80</sup> muito embora a tradição da Popular Música Brasileira esteja repleta de canções com letras de duplo sentido e que se utilizam de ironia e bom humor – principalmente em sambas – em compositores como Noel Rosa, Adoniran Barbosa, Mário Lago, entre outros.

Nas palavras de Chico Buarque, em uma entrevista concedida em 1989: “Então a música que chegava com o meu nome chamava a atenção. E eu comecei a sofrer uns cortes bastante arbitrários. Tinha uma música que eu fiz pro Mário Reis (...). Chamava-se *Bolsa de Amores*. Era uma brincadeira que eu fiz com o Mário Reis porque ele gostava muito de jogar na bolsa, (...) sem

nenhuma implicação política, mesmo porque o Mário era uma pessoa absolutamente distanciada da política.”

*Comprei na bolsa de amores  
As ações melhores  
Que encontrei por lá  
Ações de uma morena dessas  
Que dão lucro à beça  
Pra quem pode  
E sabe jogar  
Mas o mercado entrou em baixa  
Estou sem nada em caixa  
Já perdi meu lote  
Minha morena me esquecendo  
Não deu dividendo  
Nem deixou filhote  
E eu que queria  
De coração  
Ganhar um dia  
Alguma bonificação  
Bem me dizia  
Meu corretor  
A moça é fria  
É ordinária  
Ao portador*

“Aí censuraram. Alegaram que era uma ofensa à mulher brasileira”, completa Chico.

## Acorda, Amor

A situação política interferiu no meu trabalho quando a política interferia no trabalho de todos nós, músicos e autores e... Enfim, quando havia ingerência política na criação artística e cultural.

*Chico Buarque de Hollanda*

Durante sua carreira, Chico Buarque arcou com as consequências, de ordem política e também de ordem criativa, decorrentes do seu posicionamento – não se calar, mas colocar seu pensamento nas letras de suas canções ou nos textos de peças de teatro (como em *Gota d'Água*<sup>81</sup>). Entre essas consequências está a represália do governo na censura de letras, espetáculos e proibindo inclusive a imprensa de publicar as proibições, como no caso da peça *Calabar*.

Atitudes como essas, vezes repetidas, compeliram o compositor a driblar os mecanismos de opressão para poder continuar compondo. Em entrevista concedida em 1976, Chico conta sobre a criação de um personagem, um pseudônimo – o “Julinho da Adelaide” – que viabilizou a gravação de três expressivas canções: *Jorge Maravilha* (1974); *Acorda Amor* (1974) e *Milagre Brasileiro* (1975), esta última, transcrita abaixo:

*Cadê o meu?  
Cadê o meu, ó meu?  
Dizem que você se defendeu  
É o milagre brasileiro  
Quanto mais trabalho  
Menos vejo dinheiro  
É o verdadeiro boom  
Tu tá no bem bom  
Mas eu vivo sem nenhum*

*Cadê o meu?*  
*Cadê o meu, ó meu?*  
*Eu não falo por despeito*  
*Mas, também, se eu fosse eu*  
*Quebrava o teu*  
*Cobrava o meu*  
*Direito*<sup>82</sup>

A letra dessa música, que denuncia a concentração de renda e consequente desigualdade social do chamado “milagre brasileiro” vivido pelo país a partir de 1967,<sup>83</sup> passou pela censura. Chico Buarque atribui esse feito ao Julinho da Adelaide. “Aí falei: vamos experimentar com outro nome que pode ser que melhore. E realmente melhorou. As três primeiras músicas que eu mandei, onde eu assinava como Julinho da Adelaide, passaram. Se fossem com o meu nome, provavelmente não passariam.”<sup>84</sup>

Naquela época, questionamentos quaisquer a respeito da situação econômica, social ou política eram sabiamente evitados, mas ainda mais neste assunto, uma vez que o senso comum dos brasileiros em geral era de que essa prosperidade econômica era originada e garantida pela ditadura,<sup>85</sup> o que dava respaldo social à política. Vivia-se um ciclo de crescimento inédito na história nacional. Desde 1968 a economia mostrara-se não só revigorada, mas também reorientada. O ano de 1969 fechou sem deixar margem a dúvidas: 9,5% de crescimento de Produto Interno Bruto, 11% de expansão do setor industrial e inflação estabilizada pouco abaixo dos 20% anuais. Depois de quinze anos de virtual estagnação, as exportações chegaram a 1,8 bilhão de dólares, com um crescimento de 23% em relação ao ano anterior. A taxa de poupança bruta ficara em 21,3%, índice jamais atingido e jamais igualado. A indústria automobilística estava a pleno vapor, e a construção civil entrara em tal atividade que faltou cimento. Os números do primeiro semestre de 1970 indicavam que a prosperidade prosseguiria (fechou o ano com um crescimento de 10,4%). O Brasil tornara-se a décima economia do mundo, oitava do Ocidente, primeira do hemisfério sul.<sup>86</sup>

O nome Chico Buarque, naquele momento, era sinônimo de música transgressora, que expunha o regime. Com a invenção do *Julinho da Adelaide*, divulgado, inclusive pela imprensa, como o mais novo e promissor compositor popular do momento e tendo na figura de Chico Buarque a personalidade famosa que veiculava as suas composições, ele consegue colocar no mercado três composições novas, que de outra forma não seria possível.<sup>87</sup>



*Você não entendeu  
Que o amor dessa menina  
É a chama que ilumina  
A minha solidão  
O meu amor por ela  
É uma cidadela  
Construída com paz e compreensão  
Não tem nada como um dia  
Após um outro dia  
Para me dar razão  
E não vale a pena ficar  
Apenas ficar chorando, resmungando, resingando, não, não  
E como já dizia Jorge Maravilha prenhe, de razão  
“Mais vale uma filha na mão do que dois pais voando”  
Você não gosta de mim  
Mas sua filha gosta  
Ela gosta do tango, do dengo, do Mengo domingo e de cosca  
Ela pega e me pisca, belisca, petisca, me arrisca e me enrosca  
E o meu amor por ela  
É uma cidadela  
Construída com paz e compreensão  
Somente paz e compreensão  
E eu vou velar por ela  
Como uma sentinela  
Guardando paz e compreensão  
Somente paz e compreensão  
Pra sempre paz e compreensão*

E uma vez aprovada, foi cantada assim:

*Há nada como um tempo  
Após um contratempo  
Pro meu coração  
E não vale a pena ficar  
Apenas ficar chorando, resmungando  
Até quando, não, não, não  
E como já dizia Jorge maravilha  
Prenhe de razão  
Mais vale uma filha na mão  
Do que dois pais voando  
Você não gosta de mim  
Mas sua filha gosta  
Você não gosta de mim  
Mas sua filha gosta  
Ela gosta do tango, do dengo  
Do mengo, domingo e de cócega  
Ela pega e me pisca, belisca  
Petisca, me arrisca e me enrosca  
Você não gosta de mim  
Mas sua filha gosta  
Há nada como um dia  
Após o outro dia  
Pro meu coração  
E não vale a pena ficar  
Apenas ficar chorando, resmungando  
Até quando, não, não, não  
E como já dizia Jorge maravilha  
Prenhe de razão  
Mais vale uma filha na mão  
Do que dois pais sobrevoando  
Você não gosta de mim  
Mas sua filha gosta*

Segundo Chico Buarque, em entrevista concedida em 1971, o período era estimulante nesse sentido porque o instigava a criar truques para poder trabalhar. *Julinho da Adelaide* foi um desses truques, porque o seu próprio nome, já tantas vezes associado a músicas censuradas, chamava muito a atenção – a canção era censurada simplesmente por ser de sua autoria. “A proporção estava realmente de duas censuradas em três. Cada três músicas, duas censuradas”, contabilizou.

Na época não havia impedimento para se enviar para a censura prévia uma música com nome falso. Somente mais tarde, e por causa do *Julinho da Adelaide*, é que começou-se a exigir algum tipo de identificação oficial, como RG e CPF.

Chico conta que “a censura prévia que valia pra teatro valia para letras de música também. Antes de gravar qualquer música tinha que mandar a letra pra censura federal. (...) É evidente que, uma vez proibido, ficava marcado. Eu e outros autores que tínhamos uma ou outra música proibida, ficávamos numa espécie de *index* da censura.”

Talvez essa tenha sido a maior prova de exercício de criatividade e, contraditoriamente, de bom humor a que foi submetido o artista naquele momento – diz Regina Zappa – forçado a uma situação alternativa como consequência de um comportamento específico do governo. *Julinho da Adelaide* “morreu” em 1975, quando o *Jornal do Brasil* descobriu e denunciou quem realmente ele era.<sup>88</sup>

## Quem é essa mulher?

Uma mulher como nunca vi igual, ferida de morte e rindo.

*Chico Buarque*

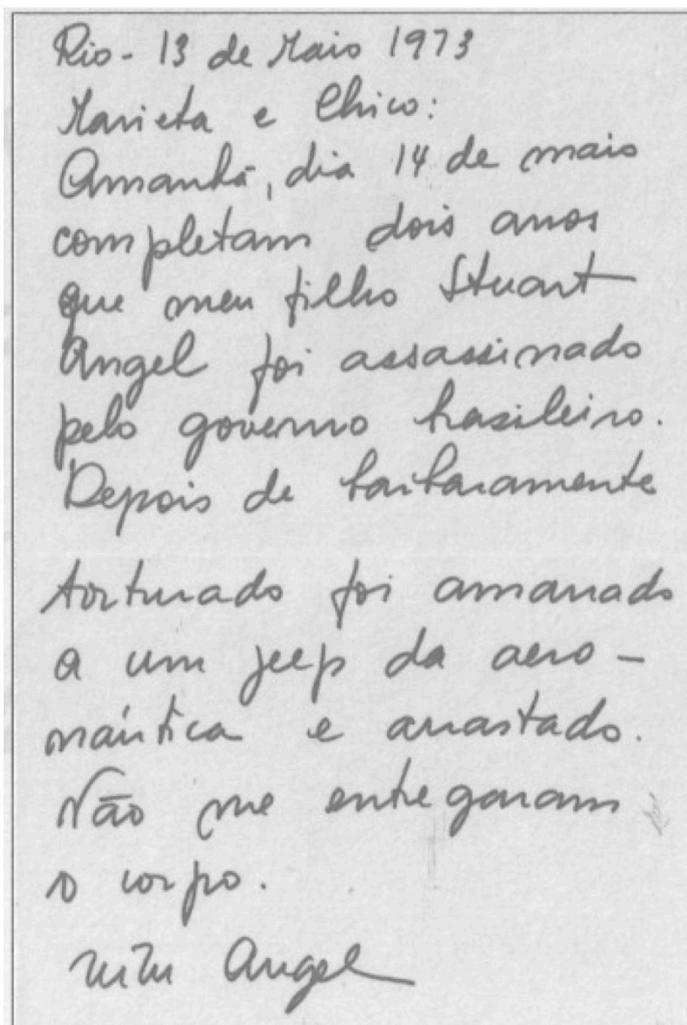
Neste momento da trajetória, a situação política chega a um ponto crítico. As prisões políticas e as torturas utilizadas como forma de confissão válida são cada vez mais duras, absurdas e constantes. Gaspari conta que existiu uma identidade, uma relação e um conflito entre o regime instalado em 1964 e a manifestação mais crua da essência repressiva que o Estado assumiu na sua obsessão desmobilizadora da sociedade: a tortura.<sup>89</sup>



*Descrição da imagem: Foto em preto e branco em close do rosto de uma mulher de meia idade, cabelos médios castanhos e penteados com laquê, e uma echarpe estampada. A legenda da foto diz: Zuzu Angel.*

---

Chico Buarque teve em seu círculo de amizades próximas, a figura de uma pessoa que sofreu as consequências das atividades criminais do Estado e se tornou um ícone na luta contra a ditadura. Zuleica de Souza Neto, a Zuzu Angel – uma famosa estilista brasileira na década de 60 e 70 que tinha mercado aberto nas melhores lojas de Nova Iorque, onde inclusive mantinha um escritório. Do seu *atelier* no Rio de Janeiro ela desenhava modelos exclusivos de refinado gosto e tinha entre seus clientes pessoas famosas como as atrizes Joan Crawford e Kim Novac.



Rio - 13 de Maio 1973  
Marieta e Chico:  
Amanhã, dia 14 de maio  
completam dois anos  
que meu filho Stuart  
Angel foi assassinado  
pelo governo brasileiro.  
Depois de barbaramente  
torturado foi amarrado  
a um jeep da aero-  
nautica e arrastado.  
Não me entregaram  
o corpo.  
Zuzu Angel

Descrição da imagem: Fotocópia em preto e branco de um manuscrito de Zuzu Angel onde se lê: "Rio, 13 de maio de 1977. Marieta e Chico: amanhã, dia 14 de maio, completam dois anos que meu filho Stuart Angel foi assassinado pelo governo brasileiro. Depois de barbaramente torturado, foi amarrado a um jeep da aeronáutica e arrastado. Não me entregaram o corpo. Zuzu Angel."

---

Seu filho, Stuart Edgard Angel Jones, um ativista de esquerda, membro do MR-8,<sup>90</sup> foi capturado e preso no ano de 1971. Levado ao Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica, na base aérea do Galeão, no Rio de Janeiro, teve contato com as instalações do cárcere e tortura do regime militar. De lá nunca retornou – morreu durante as sessões de espancamento, conforme contaram testemunhas, também presos políticos naquele mesmo local.<sup>91</sup>

Zuzu Angel escrevia bilhetes de próprio punho e entregava a Chico Buarque e sua então esposa, Marieta Severo, contando dos progressos que obtinha (ou não), na sua busca pelo paradeiro do filho. Num deles descreve o que fizeram com Stuart Angel na sessão que o levou à morte; noutra, com cópias entregues também ao jornalista Zuenir Ventura e ao cartunista Ziraldo, declara que poderia vir a “desaparecer” também, num acidente ou coisa parecida, e responsabilizava também por isso os militares.

Isso realmente aconteceu em 14 de abril de 1976: Zuzu Angel morreu num acidente de carro no Rio de Janeiro, sem nunca saber do paradeiro do corpo de seu filho. Em 1998 a Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos do Ministério da Justiça reconheceu que Zuzu Angel morreu num atentado político.<sup>92</sup> A amizade com a estilista lhe rendeu pelo menos duas composições de relação direta: a homenagem à mãe desesperada numa canção que é a única no gênero do seu repertório, por ser o retrato de um caso verídico: *Angélica*<sup>93</sup>, transcrita abaixo, e *Cálice*<sup>94</sup>, onde há a referência ao tipo de morte que sofreu Stuart Angel, servindo como denúncia e jogando na cara do regime toda a vergonha desse ato.

*Quem é essa mulher  
Que canta sempre esse estribilho  
Só queria embalar meu filho  
Que mora na escuridão do mar*

*Quem é essa mulher  
Que canta sempre esse lamento  
Só queria lembrar o tormento  
Que fez o meu filho suspirar*

*Quem é essa mulher  
Que canta sempre o mesmo arranjo  
Só queria agasalhar meu anjo  
E deixar seu corpo descansar*

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

# Tanta força bruta

O AI-5 promoveu a MPB à inimiga cultural número um do regime militar.

*Tárik de Souza*

*Cálice* é uma canção especial. Perseguida, assim como seus autores, Chico Buarque e Gilberto Gil, e censurada por ser um grito de denúncia e desespero muito óbvio. Reforça a atuação acusatória sobre Chico Buarque por parte dos meios repressores, como o DOPS, já que a sua “suspeita” ia para além do conteúdo da sua obra.<sup>95</sup>

*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*

*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*

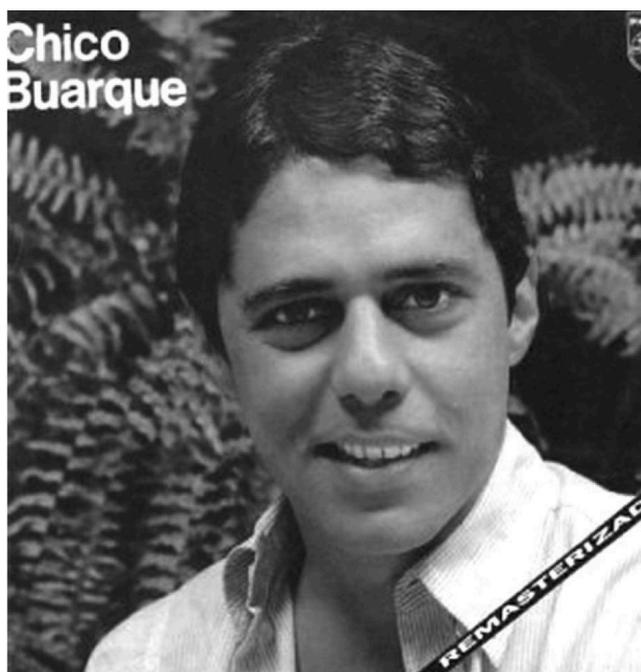
*Esse silêncio todo me atordoa*

*Atorreado eu permaneço atento  
Na arquibancada pra a qualquer momento  
Ver emergir o monstro da lagoa*

*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*

*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*

Essa canção, composta em 1973 e barrada pela censura, só pode ser gravada em 1978, no LP *Chico Buarque*, que contou com a participação de Milton Nascimento e o grupo vocal MPB-4 – a versão que se consagrou como clássica. A respeito desse período, o artista disse numa entrevista datada do ano de 1989, que esse disco é finalmente um disco que “respira”, pois após um atormentado período de censura e castração artística, nele estão as composições censuradas que não puderam ser gravadas na época em que foram compostas, como *Tanto mar*<sup>96</sup> (2ª versão) e *Apesar de você* (1970), além de *Cálice*.



*Descrição da imagem: Foto em preto e branco da capa de um disco LP de Chico Buarque, que olha para a foto de frente e sorri timidamente. Tem cabelos escuros penteados e há samambaias ao fundo.*

Na poesia de *Cálice* há uma exposição dessa sensação de sufocamento e de falta de espaço que muitos viviam no país. Onde a “bebida amarga” dos dias vividos sob constante opressão tinha a obrigação de ser tragada. E com ela, numa metáfora dolorosa, engolir/tragar também “a dor” e “a labuta.” Há um grandioso desabafo em seguida onde se clama por “(...) *uma realidade menos morta*” e se denuncia “(...) *tanta mentira, tanta força bruta.*” E essa impossibilidade de mudança da realidade é o que faz da obra ter uma carga emotiva tão contundente.<sup>97</sup>

A própria sugestão do título da música nos remete a um inteligente trocadilho com a forma verbal “cale-se.” Num constante jogo de palavras entre o refrão e a profusão de sentidos expostos nas estrofes, essa ideia passeia por entre a agonia das palavras de Cristo (“*Pai, afasta de mim esse cálice*”), numa comparação com a angústia dos tempos vividos sob o controle maciço da livre expressão. A letra da canção pode ser entendida mais profundamente no seu protesto contra o impedimento da verbalização e o tolhimento da liberdade, se forem substituídas essas palavras uma pela outra.

As referências ao silêncio a que é imposto o artista e a população em geral perpassa toda a música “(...) *silêncio na cidade, acordar calado, silêncio (...) atordoado, palavra presa na garganta*”,

passando pelo desejo de “(...) *lançar um grito desumano*” e culminando na última estrofe quando o MPB-4 responde a cada afirmação dos cantores Milton Nascimento e Chico Buarque com um veemente “cálice” (cale-se?), num recurso de arranjo para chamar a atenção do ouvinte e enfatizar a palavra. *Cálice* – que desliza, num jogo paranomástico, para *Cale-se* – é, na fidelidade ao título, a canção do silêncio imposto, do silêncio assumido à revelia. Trata de um silêncio progressivo e contaminador, cujo poder paralisante vai aos poucos tomando conta do ser total.<sup>98</sup>

Toda a peça carrega em si um *crescendo*, em termos musicais. A introdução é num vocalize suave, quase religioso, a quatro vozes, que nos remete aos arranjos litúrgicos de um canto coral.

The first system of the musical score for 'Cálice' consists of four staves. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by a half note A4, then a half note B4 with a fermata. The second staff is a piano accompaniment line, also in treble clef, starting with a half note G4, then a half note A4, and a half note B4. The third staff is another piano accompaniment line, in treble clef, starting with a half note G4, then a half note A4, and a half note B4. The bottom staff is the bass line, in bass clef, starting with a half note G3, then a half note A3, and a half note B3. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score for 'Cálice' consists of four staves. The top staff is the vocal line, in treble clef, starting with a half note G4, then a half note A4, and a half note B4. The second staff is a piano accompaniment line, in treble clef, starting with a half note G4, then a half note A4, and a half note B4. The third staff is another piano accompaniment line, in treble clef, starting with a half note G4, then a half note A4, and a half note B4. The bottom staff is the bass line, in bass clef, starting with a half note G3, then a half note A3, and a half note B3. The system concludes with a double bar line.

A música segue no mais típico estilo *buarquiano* – uma melodia com muitas estrofes e, nesse caso, com forte refrão. As vozes *a cappella* de Milton Nascimento e Chico Buarque se revezam nos versos iniciais, preparando o ouvinte para a chegada da estrofe, que vem acompanhada de um singelo violão. Logo na retomada do refrão, há um incremento de vozes e o reforço de um baixo, o que dá um caráter mais grave à música e uma sensação de profundidade e de peso – que a letra exatamente propõe. Então, seguindo o *crescendo*, que nesse caso se dá a partir do acréscimo de instrumentos ao arranjo, soma-se uma guitarra solo, que faz um belo contracanto durante toda a estrofe. Neste momento a música prepara-se para entrar num outro nível de abordagem, mais

agressiva e mais agitada: “(...) *de muito gorda a porca já não anda , de muito usada a faca já não corta (...)*”, e o instrumental acompanha essa tendência.

Quando há o retorno para o refrão, usa-se a percussão como recurso de *crescendo*. Primeiramente de forma sutil, e em seguida abrindo espaço para um trecho instrumental com a bateria usando pratos e tambores de timbres mais graves. Também há o piano, que reforça essa ideia. A partir desse ponto toda a peça é construída em *tutti*, trazendo ao ouvinte exatamente aquela sensação de sufocamento e de angústia descrita anteriormente, pontuada pelo instrumental e pelo vocal, que entra num insistente contracanto em eco (*cálice = cale-se!*).

Esse ato continuado e progressivo que enfatiza a sensação de amordaçamento: “(...) calar a boca, calar o peito,(...)”, conduz a um final explosivo, um misto de limites da consciência/sanidade, passando pelo “(...) grito desumano”, (a antítese do “calar-se”), onde a única alternativa que resta é se igualar aos “(...) bêbados do centro da cidade”, quando diz “(...) me embriagar até que alguém me esqueça.” O final é como uma bomba: seco, forte, sem instrumentação, em uníssono. Duro como as palavras “(...) quero cheirar fumaça de óleo diesel”, referência à morte de Stuart Angel.

Essa música foi composta para um show promovido pela gravadora Phonogram, (ex-Phillips e depois Polygram), para apresentar seus artistas. O espetáculo, chamado *Phono 73*, aconteceu no Palácio das Convenções do Anhembi, São Paulo, em maio de 1973.<sup>99</sup>

A música era um protesto tão sentido, tão doloroso e apropriado, tão óbvio, que a Censura Federal naturalmente a proibiu. Mesmo não constando da lista aprovada pela Censura, Chico e Gil decidiram cantá-la, sem a letra, só dizendo a palavra “cálice”.<sup>100</sup>

Ao fazê-la instrumental, apenas pontuando a palavra “cálice”, o som dos microfones, iam sendo cortados. “Criaram uma cena surreal – dois artistas no palco, cada um apenas com seu violão, e a sonoridade oscilando entre um e outro instrumento, com Gilberto Gil vocalizando a melodia e Chico Buarque trocando inúmeras vezes de microfone à medida em que eles eram cortados, sob o olhar da platéia, que, atenta ao que acontecia, se manifestava sonoramente. Enfim, a certa altura, quando não mais havia condições de se perpetuar aquela situação, a música é interrompida, Chico Buarque encontra um microfone que funciona e diz: ‘Vamos ao que pode!’”<sup>101</sup> Foi a materialização do silêncio ao qual a música se refere. Na tentativa de proibir “ouvir” o *Cálice*, a censura militar propiciou “ver” o *cale-se*.

# Cálice

Gilberto Gil

Chico Buarque (1973)

Canção (♩=60)

E(add9) E(add9) G#7 A7

Pai, a - fas-ta de mim es-se cá-li - ce Pai, a - fas-ta de mim es-se cá-li - ce Pai, a -

6 F#7/A# E(add9)/B B7(4)/9 B7(9) 1. E(add9) 2. E(add9)

- fas-ta de mim es-se cá-li - ce De vi - nho tin - to de san-gue Pai, a - san-gue Co-mo be-

11 C#m C#m(7M) C#m7 C#m6

- ber des-sa be - bi-da a-mar-ga Tra - gar a dor, en-go - lir a la - bu - ta Mes - mo ca -  
va - le ser fi - lho da san-ta Me - lhor se - ri - a ser fi - lho da ou - tra Ou - tra re-

15 C#m(b6) C#m6 B7(13) 1. E(add9)

- la-da a bo-ca, res-ta o pei-to Si-lên-cio na ci-da-de não se es-cu-ta De que me  
- a - li - da-de me-nos mor-ta Tan-ta men - ti-ra, tan-ta for - ça bru-ta

19 2. E(add9) E(add9) G#7 A7

Pai, a - fas-ta de mim es-se cá-li - ce Pai, a - fas-ta de mim es-se cá-li - ce Pai, a -

24 F#7/A# E(add9)/B B7(4)/9 B7(9) E(add9)

- fas-ta de mim es-se cá-li - ce De vi - nho tin - to de san - gue Co - mo é di -  
De mui - to  
Tal - vez o

28 C#m(add9) C#m(add9)/B# C#m(add9)/B A#m7(b5)

- fi - cil a - cor-dar ca - la - do Se na ca - la - da da noi-te eu me da-no Que - ro lan -  
lên - cio to - do me a - tor - do - a A - tor - do - a - do eu per - ma - ne - ço a - ten - to Na ar - qui - ban -  
gor - da a por - ca já não an - da De mui - to u - sa - da a fa - ca já não cor - ta Co - mo é di -  
le - que ho - mé - ni - co no mun - do De que a - di - an - ta ter bo - a von - ta - de Mes - mo é ca -  
mun - do não se - ja pe - que - no Nem se - ja a vi - da um fa - to con - su - ma - do Que - ro in - ven -

32 A7M A#m7(b5) B7(13) To Coda ⊕

- çar um gri - to de - su - ma - no      Que é u - ma ma - nei - ra de ser es - cu - ta - do  
 - ca - da pra a qual - quer mo - mien - to      Ver e - mer - gir o mons - tro da la - go - a  
 - fi - cil, pai, a - brir a por - ta      Es - sa pa - la - vra pre - sa na gar - gan - ta  
 - la - do o pei - ro, res - ta a cu - ca      Dos bê - ba - dos do cen - tro da ci - da - de  
 - tar o meu pró - prio pe - ca - do      Que - ro mor - rer do meu pró - prio ve - ne - no

35 1. E(add9) 2. E(add9) D.S. al Coda ⊕ Coda E(add9)

*2 vezes*

Es - se si - Pai, a -      Que - ro per -  
 Es - se pi -

38 C#m(add9) C#m(add9)/B# C#m(add9)/B A#m7(b5)

- der de vez tu - a ca - be - ça      Mi - nha ca - be - ça per - der teu ju - í - zo      Que - ro chei -

42 A7M A#m7(b5) B7(13) E(add9)

- rar fu - ma - ça de ó - leo die - sel      Me em - bri - a - gar a - té que al - guém me es - que - ça

# 4

## Ele disse que chegava lá

Chico Buarque conseguiu e consegue proezas. Ele encarnou o Brasil em suas canções e, ao mesmo tempo, os brasileiros viram seus horizontes mudarem com a música de Chico. Nunca se pode entender o artista dissociado de seu momento.

*Luiz Fernando Rodrigues*



*Descrição da imagem: Foto em preto e branco de Chico Buarque com cerca de 10 anos de idade, de uniforme escolar composto por camisa branca e gravata escura. Ele olha pra foto de frente, tem cabelos curtos e não sorri. A legenda da foto diz: Chico Buarque - década de 50.*

---

Por mais que fosse rala a luz naquele calabouço, o talento a clara-boia não tampara. O retrato do artista quando moço é de combate, é de quem aponta metáforas aos ditadores e seus canhões. A produção artística de Chico Buarque galgou espaço onde impunham silêncio. O larápio rastaquera combateu com inspiradas metáforas, foi malandro.

Após dissecar fatos históricos e depoimentos de contemporâneos da ditadura, não há como negar a influência pela ingerência política na época do regime militar à obra de Chico Buarque de Hollanda. O governo da época tinha um comportamento específico e particular em relação ao seu trabalho.

Como o próprio Chico disse, “a realidade transparece na obra do autor por vezes à revelia, transformando-se numa espécie de documento da história”, portanto é irrefutável a afirmação de que a ditadura e seus métodos influenciaram decisivamente a obra de Chico, que driblou a censura oficial com rara proeza, fazendo passar seu “subtexto” do conteúdo semântico.

Estabelecer um paralelo entre o artista e sua produção com a política de censura e a opressão instituída pelo governo permitiu aprofundar estudo em questões relativas ao inter-relacionamento das atitudes do governo na produção artística de Chico Buarque. Não são poucos os momentos em que se pode confirmar a posição bem definida de contestação dele diante de um regime que também apresentava um procedimento característico em oposição à sua obra.

Como a situação política de então interferiu diretamente no trabalho de músicos, escritores, dramaturgos e cineastas, acabou por servir como estímulo criativo. A censura estabeleceu um desafio: o de ludibriá-la. Chico aceitou e foi, diversas vezes, além das rimas, além de escolher a palavra certa, que fosse “carnaval” ou “cálice”. A forma especial como ele enfrentou a castração da inspiração, tornou-o maior e, conseqüentemente, aumentou a cada novo trabalho, o grau desse desafio. Ele superou-os um a um e conseguiu solapar a face da ditadura e satisfazer a expectativa da classe média consumidora do seu produto e a ele próprio.

O propósito desta obra foi de introduzir a questão do grau de influência do regime militar sobre a prática composicional de um expoente da música popular nacional; publicá-la é ver a manhã renascer e esbanjar alegria.

Entre a primeira linha e o prelo, experimentei o contato amiúde com a genialidade de um reconhecido artista brasileiro, um poeta, um cronista, um crítico, um cidadão, que desafiou estúpidas regras e bradou, por pentagramas e compassos, que pela sua lei, a gente é obrigado a ser feliz.

# Posfácio

## Mas eis que chega a roda-vida

*Um novo golpe se anunciou em 2016, fez estragos por seis anos, mas a nossa gente sofrida despediu-se da dor no dia 30 de outubro de 2022, quando a democracia voltou a vencer*

Água nova brotava e a gente se amava quando uma nova Constituição foi elaborada e a redemocratização finalmente aconteceu. Mas esquecemos de cobrar com juro o grito contido e cada lágrima rolada em nosso penar. Não conseguimos apagar de vez a crueldade dos anos de chumbo, e uma nuvem ameaçadora rondou o país nas últimas décadas, sem que percebêssemos.

Ao lado da democracia, caminhou no Brasil a impunidade. Sorradeira, a extrema-direita se organizou e, a partir de estratégias vis, a se considerar a mentira deslavada, ou *fake news*, como propulsora da alienação e de uma insana credence. No Legislativo, o avanço de bancadas temáticas, como a da bala e a evangélica deram sustentação a esse movimento que viria a derrubar um governo e colocar no Poder um político abaixo da mediocridade, que tomou atitudes de genocida num dos momentos mais críticos da Saúde mundial.

Palavra Presa na Garganta, lançado primeiramente em 2015, ofereceu ao leitor uma visão crítica e sensível do que foram os anos de ditadura no Brasil. Conteúdo histórico que, como deve ser a história, foi além dos relatos para dizer que ainda era preciso zelar pela democracia. Um alerta na orelha do livro impresso parecia prever que se relaxássemos um Zepelim gigante surgiria para encobrir o sol e as conquistas: “Palavra Presa na Garganta é mais do que o relato de uma época, é uma ode e um alerta; ode à inteligência do artista; alerta ao perigo da miopia social em que vivemos, mesmo depois de tanta luta”.

Em 2016, víamos a banda passar, nos despedimos da dor, nos assanhámos. Era um momento de grande avanço social, o Brasil fazia parte do mundo e era protagonista em discussões sobre Economia, Meio Ambiente e Saúde. Celebrávamos as possibilidades e a redução da pobreza, brindávamos à vida do Século 21. Do outro lado, um brinde também se fazia, com vinho tinto de sangue. Num movimento célere, resultado de insatisfações de parte da elite política, o processo de *impeachment* foi aprovado e julgado colocando fim aos 14 anos da Esquerda no Poder e instaurando os governos desastrosos que se seguiram.

Em seu discurso de despedida, Dilma via o futuro do país ameaçado:

"Acabam de derrubar a primeira mulher presidenta do Brasil, sem que haja qualquer justificativa constitucional para este *impeachment*. Mas o golpe não foi cometido apenas contra mim e contra o meu partido. Isto foi apenas o começo. O golpe vai atingir indistintamente qualquer organização política progressista e democrática. O golpe é contra os movimentos sociais e sindicais e contra os que lutam por direitos em todas as suas acepções: direito ao trabalho e à proteção de leis trabalhistas; direito a uma aposentadoria justa; direito à moradia e à terra; direito à educação, à saúde e à cultura; direito aos jovens de protagonizarem sua história; direitos dos negros, dos indígenas, da população LGBT, das mulheres; direito de se manifestar sem ser reprimido."

Ela estava certa. "Michel Temer (PMDB) assumiu a presidência da República. Inaugurou-se uma era de destruição de direitos trabalhistas, que deixou a população pobre ainda mais vulnerável à crise que estava por vir."<sup>102</sup>

Em dezembro de 2016, foi aprovada a Emenda Constitucional 95, que congelou investimentos em Saúde e Educação por 20 anos. Bebida amarga, brinde à destruição das camadas sociais mais vulneráveis. Como foi difícil, Pai, abrir a porta!

A gente estancou de repente e viu surgir um monstro que, de tão inconcebível, mal pudemos crer quando foi eleito presidente em 2018. E ele fez tanta sujeira, lambuzou-se a noite inteira, mas não ficou saciado. A roda de samba acabou. Sua fala colérica agredia os ouvidos e expunha um desequilíbrio inaceitável que externava ideias retrógradas e criminosas. Diante de tal aberração, vimos a Esquerda se calar, imobilizada e incrédula. E quando a pandemia do Covid-19 atravessou as fronteiras e se instalou, era mais importante armar a população do que vaciná-la, como se fosse possível dar um tiro no vírus, ou torturá-lo.

Em 2021, a Ação de Improbidade Administrativa, que levou Dilma ao *impeachment*, foi arquivada pelo Tribunal Regional Federal da 1ª Região (TRF-1). Isso não apagou da história o golpe que tirou a Esquerda do Poder, nem as mais de 700 mil mortes por Covid, das quais, pelo menos 75% foram causadas por negligência do governo, segundo o Dossiê Abrasco Pandemia de Covid-19, em novembro de 2022.

A vitória de Lula em 30 de outubro de 2022 trouxe alívio como se, diante do abismo, ganhássemos asas. Comentaristas políticos de emissoras, portais e sites eram claros ao afirmar que a democracia havia vencido e o Brasil estava salvo, porque não teria suportado um novo mandato de extrema-direita. Mas o fascismo havia sido apenas ferido e não eliminado. No dia 8 de janeiro de 2023, fomos surpreendidos por um ataque em que milhares de pessoas inflamadas pelos derrotados e com a conivência de parte das instituições que deveriam privar pela segurança, invadiram e vandalizaram o Congresso Nacional, o Palácio do Planalto e o Supremo Tribunal Federal (STF).

Felizmente, uma ação enérgica do governo impediu o pior. Centenas de pessoas e muitos dos mandantes estão sendo julgados e condenados.

## Que tal um samba?

Em meio ao desastre administrativo do Brasil e o flerte com a ditadura, Chico Buarque venceu o Prêmio Camões, importante prêmio literário instituído pelos governos de Portugal e do Brasil. Mas o governo fascista fez a fineza de não sujar o diploma, como disse Chico em seu discurso ao receber o prêmio quatro anos depois, assinado pelo presidente Lula.

O ex-presidente da extrema direita, como fez durante todo o seu mandato, tentou desmobilizar e desmoralizar a cultura e a arte do país. A recusa em assinar o prêmio a Chico foi uma de suas ações tenebrosas que somada a tanto *cálice*, engenhava a volta a um tempo de amor proibido, de bico calado, de arrumar o quarto do filho que já morreu.

Ao receber o prêmio, Chico alertou:

“No que se refere ao meu país, quatro anos de governo funesto duraram uma eternidade, porque foi um tempo em que o tempo parecia andar para trás. Aquele governo foi derrotado nas urnas, mas nem por isso podemos nos distrair, pois a ameaça fascista persiste”.

Arquitetura frágil, as ideias extremistas de um governo abjeto e acéfalo ruíram em 30 de outubro de 2022, quando mais de 60 milhões de brasileiros devolveram o sonho democrático ao país. Contudo, e para não revivermos tempos como os anos vividos entre 2016 e 2022, é preciso lembrar que 58 milhões de pessoas escolheram as trevas depositando ignorância, ódio ou cegueira nas urnas daquela eleição.

No ano de vitória da Esquerda nas urnas brasileiras, Chico Buarque compôs "Que tal um samba?", uma canção de arrebatamento e alívio, um jeito de soltar da garganta a palavra. Que tal um trago?

*Um samba*

*Que tal um samba?*

*Puxar um samba, que tal?*

*Para espantar o tempo feio*

*Para remediar o estrago*

*Que tal um trago?*

*Um desafogo, um devaneio*

*Um samba pra alegrar o dia, pra zerar o jogo  
Coração pegando fogo e cabeça fria  
Um samba com categoria, com calma  
Cair no mar, lavar a alma  
Tomar um banho de sal grosso, que tal?  
Sair do fundo do poço  
Andar de boa  
Ver um batuque lá no cais do Valongo  
Dançar o jongo lá na Pedra do Sal  
Entrar na roda da Gamboa  
Fazer um gol de bicicleta, dar de goleada  
Deitar na cama da amada e despertar poeta  
Achar a rima que completa o estribilho  
Fazer um filho, que tal?  
Pra ver crescer, criar um filho  
Num bom lugar, numa cidade legal  
Um filho com a pele escura  
Com formosura  
Bem brasileiro, que tal?  
Não com dinheiro  
Mas a cultura  
Que tal uma beleza pura no fim da borrasca?  
Já depois de criar casca e perder a ternura  
Depois de muita bola fora da meta  
De novo com a coluna ereta, que tal?  
Juntar os cacos, ir à luta  
Manter o rumo e a cadência  
Desconjurar a ignorância, que tal?  
Desmantelar a força bruta  
Então, que tal puxar um samba?  
Puxar um samba legal  
Puxar um samba porreta*

*Depois de tanta mutreta*  
*Depois de tanta cascata*  
*Depois de tanta derrota*  
*Depois de tanta demência*  
*E uma dor filha da puta, que tal?*  
*Puxar um samba*  
*Que tal um samba?*  
*Um samba*

*Jura Arruda, editor e escritor*

# Índice de notas

- (1) GASPARI, 2002, p.81-82
- (2) MELLO & SEVERIANO, 2002, p.106
- (3) Até o final do regime militar foram 17 ao todo
- (4) GASPARI, 2002, p.228-229
- (5) Id. p.165 e 341
- (6) Ibid. p.134
- (7) NAPOLITANO, 2004, v.24, p.105
- (8) FICO, 2004, v.24, p.36
- (9) Ibid. p.39
- (10) União Nacional dos Estudantes, organização nacional do movimento estudantil brasileiro que teve e tem grande participação nas reivindicações dos direitos civis e da liberdade de expressão artística desde 1937.
- (11) HOLLANDA & GONÇALVES, 1982, p. 71
- (12) GASPARI, 2002, p. 192
- (13) Id. p. 277-278
- (14) VENTURA, 1988, p. 97-105
- (15) Ibid. p. 155-165
- (16) BUARQUE, 1977, entrevista
- (17) “O Ato Inconstitucional número 5 foi baixado em 13/dezembro/1968 e estabelecia o fechamento do Congresso Nacional, demissões sumárias, cassações de mandatos, suspensões de direitos políticos e das franquias constitucionais de liberdade de expressão, de reunião e do habeas corpus. Havia um artigo que proibia ao cidadão o exercício de sua profissão e outro que patrocinava o confisco de bens.” (GASPARI, 2002, p.340).
- (18) HOLLANDA 7 GONÇALVES, 1982, p. 77

(19) O Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna, mais conhecido pela sigla DOI-CODI, foi o órgão de inteligência e repressão do Exército brasileiro durante o regime inaugurado com o golpe militar de 31 de Março de 1964, os chamados “Anos de Chumbo.” O DOI-CODI surgiu a partir da Operação Bandeirante - OBAN, criada em 1969 com o objetivo de coordenar e integrar as ações dos órgãos de combate às organizações armadas de esquerda. Cada Estado tinha o seu DOI, subordinado ao CODI, que era o órgão central. Os DOI reuniam, sob um único comando, militares das três Armas e integrantes das Polícias Estaduais e Federal. Na década de 80, os DOI foram renomeados SOP - Setor de Operações.

(20) FICO, 2004, v.24, p.35

(21) BUARQUE, 1976, entrevista

(22) ZAPPA, 1999, p.114

(23) BUARQUE, 1976, entrevista

(24) MENESES, 2002, p.18

(25) ZAPPA, 1999, p.49

(26) O Partido Socialista Brasileiro (PSB) é um partido político de esquerda, que segue a ideologia socialista democrática. Foi criado em 1947 a partir da Esquerda Democrática, até ser extinto por força do Ato Institucional nº 2, de 1965.

(27) A União Democrática Nacional (UDN) foi um partido político brasileiro fundado em 7 de abril de 1945, frontalmentepositor às políticas e à figura de Getúlio Vargas e de orientação liberal. Como todos os demais partidos, a UDN foi extinta pelo governo militar que assumiu o poder em 1964.

(28) Ponto de destaque da Editora Brasiliense, dirigida por Elias Chaves Neto. Lançada em 1955, foi fechada pelo regime militar em 1964.

(29) O CEBRADE foi fundado por Oscar Niemeyer, sob inspiração do Partido Comunista.

(30) O local que concentrava as manifestações musicais de São Paulo e que, em 1967, transformou-se no Teatro Record-Centro, onde aconteciam os Festivais de MPB.

(31) MENESES, 2002, p.77

(32) Chico Buarque – 1964. Canção fora da discografia de Chico Buarque, gravada por Maricenne Costa.

(33) ZAPPA, 1999, p.51-53

(34) MENESES, 2002, p.49

(35) Chico Buarque – 1966, para o musical *Meu Refrão*

(36) Chico Buarque – 1972, para o filme de mesmo nome, de Cacá Diegues

(37) MENESES, 2002, p.50

(38) ZAPPA, 1999, P.90

(39) MELLO & SEVERIANO, 2002, p.106

(40) Censura é o uso de poder, pelo Estado ou por um grupo, para controlar e impedir a liberdade de expressão. A censura criminaliza certas ações de comunicação, ou até a tentativa de exercer essa comunicação. No sentido moderno, a censura consiste em qualquer tentativa de suprimir informação, opiniões e até formas de expressão, como certas facetas da arte.

No regime militar, os censores eram funcionários da Polícia Federal. Um censor celebrou-se combatendo as músicas de Chico Buarque de Hollanda: o general Antonio Bandeira, da 3ª Brigada de Infantaria, que trocou a guerrilha na mata (no Araguaia), pela mesa de diretor da Polícia Federal.

(41) FICO, 2004, p. 37

(42) GASPARI, 2002, p. 211

(43) *O Pasquim* foi o primeiro e mais influente jornal de oposição à ditadura militar no Brasil. O projeto nasceu no final de 1968 após uma reunião entre o cartunista Jaguar e os jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral; o trio buscava uma opção para substituir o tabloide humorístico *A Carapuça*, de Sérgio Porto (que acabara de falecer). O nome foi sugestão de Jaguar, inspirado na história de um monsenhor italiano chamado Pasquino, que, segundo a lenda, escrevia fofocas e notícias para serem lidas em praça pública. Com o tempo, figuras de destaque na imprensa brasileira, como Ziraldo, Millôr, Prósperi, Claudius e Fortuna se juntaram ao time, e a primeira edição finalmente saiu em 26 de junho de 1969. De uma tiragem inicial de 20 mil exemplares, que a princípio parecia exagerada, o semanário atingiu a marca de mais de 200 mil em seu auge, em meados dos anos 70, se tornando um dos maiores fenômenos do mercado editorial brasileiro. A princípio uma publicação comportamental (falava sobre sexo, drogas, feminismo e divórcio, entre outros), o *Pasquim* foi se tornando mais politizado a medida que aumentava a repressão da ditadura, principalmente após a promulgação do repressivo AI-5. *O Pasquim* passou então a ser porta-voz da

indignação social brasileira. Além de um grupo fixo de jornalistas, a publicação contava com a colaboração de nomes como Henfil, Paulo Francis, Ivan Lessa e Sérgio Augusto, e também dos colaboradores eventuais Ruy Castro e Fausto Wolff. Em novembro de 1970, a redação inteira do Pasquim foi presa depois que o jornal publicou uma sátira do célebre quadro de Dom Pedro às margens do Ipiranga (de autoria de Pedro Américo). Os militares esperavam que o semanário saísse de circulação e seus leitores perdessem o interesse, mas, durante todo o período em que a equipe esteve encarcerada – até fevereiro de 1971 –, o Pasquim foi mantido sob a editoria de Millôr Fernandes (que escapara à prisão), com colaborações de Chico Buarque, Antônio Callado, Rubem Fonseca, Odete Lara, Gláuber Rocha e diversos intelectuais cariocas. As prisões continuariam nos anos seguintes, e na década de 80, bancas que vendiam jornais alternativos como o *Pasquim* passaram a ser alvo de atentados a bomba. Aproximadamente metade dos pontos de venda decidiu não mais repassar a publicação, temendo ameaças. Era o início do fim para o *Pasquim*. O jornal ainda sobreviveria à abertura política de 1985, mesmo com o surgimento de inúmeros jornais de oposição. Graças aos esforços de Jaguar, o único da equipe original a permanecer no *Pasquim*, o semanário continuaria ativo até a década de 90. A última edição, de número 1.072, saiu em 11 de novembro de 1991.

(44) MELLO & SEVERIANO, 2002, p.114-115

(45) MELLO & SEVERIANO, 2002, p.115

(46) MOTTA, 2001, p.167

(47) WERNECK, 1999, p.82

(48) CORRÊA, 1968, entrevista

(49) VENTURA, 1988, p.90

(50) CCC (Comando de Caça aos Comunistas) foi uma organização de estudantes e intelectuais de direita que durante o Regime Militar no Brasil supostamente agiu em favor do regime, denunciando atividades e pessoas contrárias ao governo.

(51) VENTURA, 1988, p.90

(52) BUARQUE, 1971, entrevista

(53) Fica, Chico Buarque - 1965

(54) Delegacia de Ordem e Política Social foi um órgão repressivo do governo brasileiro durante o regime militar, tinha, dentre outras atribuições, a de censurar os meios de comunicação. Esteve

ativo até 1985. Após o período de redemocratização, houve uma reestruturação das forças de segurança e os DOPS foram desativados.

(55) Chico Buarque - 1965

(56) ZAPPA, 1999, p. 102-104

(57) Exílio (na ditadura). Artistas, jornalistas e ativistas políticos foram forçados a deixar o país e permanecer no exterior em função de suas posturas políticas e ideológicas. O período de exílio durou até o final da década de 70, quando aconteceu a anistia e os exilados puderam voltar ao país.

(58) BUARQUE, 1996, p.11, suplemento

(59) Ibid. p.10

(60) WERNECK, 1989, p.128

(61) GASPARI, 2002, p.217-292

(62) O PASQUIM, 2006, entrevista

(63) Id

(64) Gilberto Gil e Chico Buarque

(65) MENESES, 2002, p.129

(66) Ibid. p.129-130

(67) A partir de 1971, com o governo do General Emílio Garrastazu Médici.

(68) NAPOLITANO, 2004, v.24, p.103-126

(69) Ibid. p.108

(70) Ibid. p.109

(71) ZAPPA, 1999, p.122-123

(72) À revelia do próprio autor, disseram que o Presidente Médici era o “você”, de *Apesar de você*, e que ele falava de Amália Lucy, filha do General Ernesto Geisel em *Jorge Maravilha* (Você não gosta de mim / Mas sua filha gosta).

(73) BUARQUE, 2005, DVD

(74) MENESES, 2002, p. 77-78

(75) *Garoto*, Vinícius de Moraes e Chico Buarque

(76) MENESES, 2002, p. 84

(77) Mário Reis (1907-1981), nascido em uma família carioca abastada, começou a ter aulas de violão na mesma época em que ingressou na faculdade de Direito, por volta de 1926. O professor era Sinhô, conhecido como Rei da Samba, que, impressionado com o aluno, resolveu levá-lo para uma gravadora. Mário Reis inaugurou um estilo de cantar diferente do que havia no Brasil até então. Ao contrário dos vozeirões do rádio, cantava coloquial, com outro timbre e uma divisão rítmica mais ágil, dando uma interpretação diferente às canções. Consagrado como um dos maiores cantores da era do rádio, afastou-se do meio artístico nos anos 40, voltando a gravar esporadicamente nas décadas de 50 e 60 e ainda em 1971, regravando grandes sucessos.

(78) GASPARI, 2002, p.209

(79) BUARQUE, 1971, entrevista

(80) WERNECK, 1989, p.130

(81) Paulo Pontes e Chico Buarque – 1975

(82) “(...) que poderíamos considerar uma tradução, popularizada, dos seguintes dados de severa estatística: se, em 1965, para adquirir a ração essencial mínima de sua alimentação, o operário tinha de trabalhar 88 horas e 16 minutos, em 1974, para obter a mesma quantidade de alimentos, ele tinha de gastar o dinheiro ganho em 163 horas e 32 minutos.” (MENESES, 2002, p.18).

(83) Delfim Netto assumiu o Ministério da Fazenda em 1967 e lançou as bases do “milagre brasileiro”, com forte estímulo ao crédito e à produção de bens de consumo.

(84) BUARQUE, 1989, entrevista

(85) GASPARI, 2002, p.210

(86) Ibid, p.208

(87) ADELAIDE, 1974, entrevista

(88) ZAPPA, 1999, p.124

(89) GASPARI, 2002, p.129

(90) Uma pequena dissidência do movimento estudantil de Niterói, batizado de “Movimento Revolucionário 8 de Outubro” ou MR-8, em homenagem ao dia de captura de Che Guevara.

(91) ANGEL, 2006, documentário

(92) ZAPPA, 2002, p.127

- (93) Miltoninho e Chico Buarque – 1977
- (94) Gilberto Gil e Chico Buarque – 1973
- (95) NAPOLITANO, 2002, v.24, p.122
- (96) Chico Buarque – 1975 (1ª versão) e 1978 (2ª versão)
- (97) CALDAS, 2006
- (98) MENESES, 2002, p.91
- (99) WERNECK, 1989, p.131
- (100) MOTTA, 2001, p.264
- (101) BUARQUE, 2005, DVD
- (102) Extraído do site BRASIL DE FATO

# Referências bibliográficas

## LIVROS E MONOGRAFIAS

ALBIN, R. C. **O Livro de Ouro da MPB – A História de Nossa Música Popular de Sua Origem Até Hoje**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2003.

BOLLE, A. B. de M. Chico Buarque de Hollanda. **Literatura Comentada**, São Paulo: Abril Educação, 1980.

BRITTO, B. R. Bossa Nova. In: CAMPOS, A. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968. p.17-41.

BUENO I.; LUSTOSA R. **República do Entretenimento**. Goiânia: Editora Alternativa, 2003.

GABEIRA, F. **O Que é Isso, Companheiro?** 16. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. GASPARI, E. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Schwarcz, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Schwarcz, 2002.

HOLLANDA, H. B. de; GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. 10. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JOBIM, T. Carta ao Chico. In: **Chico Buarque – Letra e Música 1**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.7-8.

MARIZ, V. A Canção Popular Brasileira. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. MELLO, Z.H. & SEVERIANO, J. **A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras vol.2 (1958-1985)**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.

MENESES, A. B. Desenho Mágico – Poesia e Política em Chico Buarque. 3. ed. São Paulo: Ateliê, 2002.

MOTTA, N. Noites Tropicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NAPOLITANO, M. História e música. História social da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. **Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2001.

SANTOS, W. T. dos. **Raul Seixas da marginalidade ao cânone**. Curitiba, 2003. 46 f. Monografia (Especialização em Fundamentos do Ensino da Arte) – Faculdade de Artes do Paraná.

TINHORÃO, J. R. A Montagem Brasileira da Bossa Nova e o Protesto Musical Universitário. In: TINHORÃO, J. R. História Social da Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora 34, 1999. p.307-319.

VENTURA, Z. **1968 O Ano que Não Terminou – A Aventura de uma Geração**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

WERNECK, H. Gol de Letras. In: **Chico Buarque – Letra e Música 1**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.9-33, 61- 139.

WORMS, L. S. & COSTA, W. B. Capítulo 3: Do plebiscito à anistia – maldita guitarra. In: \_\_\_\_\_. **Brasil século XX ao pé da letra da canção popular**. Curitiba: Nova Didática, 2002. p. 79-138.

ZAPPA, R. **Perfis do Rio – Chico Buarque para todos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

## ARTIGOS

BUARQUE, C. **Eu, Jornalista**. O Pasquim, Rio de Janeiro, ago. 1969. Disponível em <[www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo\\_jornalista.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_jornalista.htm)> Acesso em 30 jul. 2005.

\_\_\_\_\_. **Josephine Baker**. O Pasquim, Rio de Janeiro, 1969. Disponível em <[www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo\\_baker.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_baker.htm)> Acesso em 30 jul. 2005.

\_\_\_\_\_. **Nem Toda Loucura é Genial, Nem Toda Lucidez é Velha**. Última Hora, Rio de Janeiro, 09 dez. 1968. Disponível em <[www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo\\_lucidez.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_lucidez.htm)> Acesso em 30 jul. 2005.

\_\_\_\_\_. **Pasquino**. O Pasquim, Rio de Janeiro, 12 set. 1969. Disponível em <[www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo\\_pasquino.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_pasquino.htm)> Acesso em 30 jul. 2005.

\_\_\_\_\_. **Primeiro Aniversário.** O Pasquim, Rio de Janeiro, 18 fev. 1970. Disponível em <[www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo\\_aniversario.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_aniversario.htm)> Acesso em 30 jul. 2005.

## ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

ADELAIDE, J. da. O Samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide. **Última Hora**, São Paulo, 07 set. 1974. Disponível em <[www2.uol.com.br/chicobuarque/texto/entrevistas/entre\\_07\\_09\\_74.htm](http://www2.uol.com.br/chicobuarque/texto/entrevistas/entre_07_09_74.htm)> Acesso em 12 fev. 2006. Entrevista a Mário Prata.

BUARQUE C. Auster “Entrevista” Chico Buarque em NY. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 abr. 2005. Disponível em <[www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre\\_fsp\\_180405.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_180405.htm)> Acesso em 30 jul. 2005. Entrevista a Pedro Dias Leite.

\_\_\_\_\_. **Bondinho – 12/71.** Disponível em <[http://chicobuarque.uol.com.br/texto/entrevistas/entre\\_12\\_71.htm](http://chicobuarque.uol.com.br/texto/entrevistas/entre_12_71.htm)> Acesso em 31 mai. 2006. Entrevista a Hamilton Almeida e Milton Severiano.

\_\_\_\_\_. Chico Buarque e as Raízes do Brasil. **JB Online**, Rio de Janeiro, 13 jun. 2004. Disponível em <[www.jb.com.br/jb/papel/cadernob/2004/06/12/jorcab20040612012a.html](http://www.jb.com.br/jb/papel/cadernob/2004/06/12/jorcab20040612012a.html)> Acesso em 30 jul. 2005. Entrevista a Paulo César de Araújo.

\_\_\_\_\_. De novo com você, o mesmo Chico. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 20 mar. 1970. Disponível em <[www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre\\_20\\_03\\_70.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_20_03_70.htm)> Acesso em 28 out. 2005.

\_\_\_\_\_. **O som do Pasquim.** Disponível em <[http://chicobuarque.uol.com/texto/entrevistas/entre\\_1976.htm](http://chicobuarque.uol.com/texto/entrevistas/entre_1976.htm)> Acesso em 16 ago. 2006.

\_\_\_\_\_. **Entrevista para o folheto da montagem paulista de Roda Viva - 1968.** Disponível em <[www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre\\_folheto.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_folheto.htm)> Acesso em 30 jul. 2005.

\_\_\_\_\_. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 set. 1977. Disponível em <[www2.uol.com.br/chicobuarque/texto/entrevistas/entre\\_11\\_09\\_77.htm](http://www2.uol.com.br/chicobuarque/texto/entrevistas/entre_11_09_77.htm)> Acesso em 30 jan. 2006. Entrevista a Tarso de Castro.

\_\_\_\_\_. O Tempo e o Artista. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 dez. 2004. Disponível em <[www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre\\_fsp\\_261204b.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_261204b.htm)> Acesso em 30 jul. 2005. Entrevista.

\_\_\_\_\_. Preconceito na mira. **Carta Capital**. São Paulo, ano XII, n. 392, p.48- 50, 10 mai. 2006. Entrevista concedida a A.Maurício Stycer.

\_\_\_\_\_. **Revista 365**, 1976. Disponível em <[http://www2.uol.com.br/chicobuarque/texto/entrevistas/entre\\_365\\_76.htm](http://www2.uol.com.br/chicobuarque/texto/entrevistas/entre_365_76.htm)> Acesso em 29 jan. 2006. Entrevista.

\_\_\_\_\_. Semana Chico Buarque. **Rádio Eldorado**, 27 set. 1989. Disponível em <[www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre\\_eldorado\\_27\\_09\\_89.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm)> Acesso em 24 nov. 2005. Entrevista a Geraldo Leite.

\_\_\_\_\_. Tenho medo de me tornar um idiota. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 jun. 2005. Disponível em <[www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre\\_caderno2\\_290605.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_caderno2_290605.htm)> Acesso em 30 jul. 2005. Entrevista a Ima Sanches La Vanguardia.

\_\_\_\_\_. Um paulista chamado Chico. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 29 dez. 1967. Disponível em <[www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre\\_29\\_12\\_67.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_29_12_67.htm)> Acesso em 30 jul. 2005. CORRÊA, J. C. M. Entrevista publicada no programa original da peça Roda Viva. São Paulo, 17 jan. 1968. Disponível em <[www.chicobuarque.com.br/texto/depoimentos/depoto\\_celso.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/depoimentos/depoto_celso.htm)> Acesso em 30 jul. 2005.

HOLLANDA, S. B. **Depoimento escrito em 1968**. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 out. 1991. Disponível em <[www.chicobuarque.com.br/texto/depoimentos/depoto\\_hollanda1.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/depoimentos/depoto_hollanda1.htm)> Acesso em 30 jul. 2005.

## FASCÍCULOS E PERIÓDICOS

CONTIER, A.D. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.18, n.35, p.13-52, 1998.

FICO, C. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.24, n.47, p.29-60, 2004.

GABEIRA, F. O PT Acabou. **Revista Veja**, São Paulo, ed.1909, ano 38, n.24, p. 11- 15, 15 jun. 2005. Entrevista concedida a Thaís Oyama.

GARCIA, M. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.24, n.47, p.127-162, 2004.

HENRIQUE, C. Ele nunca vai passar. **Revista Época**, Rio de Janeiro, ano II, n.80, p.140-146, 1999.

ISTO É. Chico Buarque – o músico do século. São Paulo: Editora Três, ed. 1535, 03 mar. 1999, p. 6-9. Especial 2. p. Suplemento.

MPB COMPOSITORES. Chico Buarque. São Paulo: Editora Globo, n.1, 1996. 20

NAPOLITANO, M. A Arte Engajada e Seus Públicos (1955/1968). **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.28, abr. 2001. Disponível em <[http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp\\_edicao.asp?cd\\_edi=18](http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?cd_edi=18)>. Acesso em 28 fev. 2006.

\_\_\_\_\_. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.24, n° 47, p.103-126, 2004.

\_\_\_\_\_. Em busca do tempo perdido: utopia revolucionária e cultura engajada no Brasil. **Revista Sociologia Política**, Curitiba, 16. p.149-152, jun. 2001. \_\_\_\_\_. Historiografia, memória e história do regime militar brasileiro. **Revista Sociologia Política**, Curitiba, 23. p.193-196, nov. 2004.

\_\_\_\_\_. Hoje preciso refletir um pouco: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971/1978. **História**, São Paulo: v.22, n. 1, pp. 115- 134, 2003.

PALMEIRA, V. Invertendo o Mando de Campo. **JB Online**, Rio de Janeiro, 18 set. 2005. Disponível em <[www.jb.com.br/jb/papel/cadernob/2005/09/17/jorcab20050617005.html](http://www.jb.com.br/jb/papel/cadernob/2005/09/17/jorcab20050617005.html)> Acesso em 20 set. 2005. Entrevista.

PATRY, A. Eles Ainda Estão Por Aí. **Revista Veja**, São Paulo, ed.1847, ano 37, n.13, p.108-110, 31 mar. 2004.

SOARES, A. Aquarelas Brasileiras: a exaltação nacional na música popular. **Caderno de Filosofia e Ciências Humanas**, ano VI, n.10, p.95-125, abr.1998.

SOARES, L. O Golpe, 40 Anos Depois. **Revista Veja**, São Paulo, ed.1847, ano 37, n.13, p.102-106, 31 mar. 2004.

TAGG, P. Analisando a Música Popular: teoria método e prática. **Em Pauta**, Rio de Janeiro: UERJ, v.14, n.23, p.5-42, dez. 2003. Resenha.

## OUTROS DOCUMENTOS

CHICO BUARQUE. In: ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2000. p.119-121.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. **Chico Buarque – o tempo e o artista**. Rio de Janeiro, 2004. Catálogo de exposição.

## OUTROS DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

BUARQUE, C. **A Banda**. Disponível em

<[http://chicobuarque.uol.com.br/construcao/lit\\_songbook.htm](http://chicobuarque.uol.com.br/construcao/lit_songbook.htm)> Acesso em 16 ago. 2006.

\_\_\_\_\_. **A Vida de Chico Buarque - 1970**. Disponível em

<[www.chicobuarque.com.br/vida/dir\\_top\\_70.htm](http://www.chicobuarque.com.br/vida/dir_top_70.htm)> Acesso em 30 jul. 2005. \_\_\_\_\_. Site oficial. Disponível em <[www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br)> Acesso em 02 ago. 2006.

BUARQUE, C. & Guerra, R. **Calabar**. Disponível em

<[http://www2.uol.com.br/chicobuarque/construcao/tea\\_calabar.htm](http://www2.uol.com.br/chicobuarque/construcao/tea_calabar.htm)> Acesso em 02 fev. 2006.

CALDAS, F.L. **A palavra no mundo: notas sobre a obra de Chico Buarque**. Disponível em

<[www.unir.br/~fabiola/chico.htm](http://www.unir.br/~fabiola/chico.htm)> Acesso em 28 fev. 2006. CAMARA. Site oficial. Disponível em <[www.camara.gov.br](http://www.camara.gov.br)> Acesso em 20 jun. 2006.

CATENACCI, VIVIAN. **CULTURA POPULAR: ENTRE A TRADIÇÃO E A TRANSFORMAÇÃO**. *São Paulo Perspec.* [online]. abr./jun. 2001, vol.15, no.2, p.28-35.

Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000200005&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200005&lng=es&nrm=iso)>. Acesso em 02 mar. 2006.

CLIQUEMUSIC. **Maricenne Costa**. Disponível em <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/maricenne-costa.asp>> Acesso em 02 ago. 2006.

\_\_\_\_\_. **Mário Reis**. Disponível em <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/mario-reis.asp>> Acesso em 28 jun. 2006. **DESAPARECIDOS POLÍTICOS. VAR-Palmares**. Disponível em <<http://www.desaparecidospoliticos.org.br/links/var-p.html>> Acesso em 18 jul. 2006.

FGV – Fundação Getúlio Vargas. **Atos Institucionais (AI)**. Disponível em <[www.cpdoc.fgv.br/verbetes\\_htm/5744\\_1.asp](http://www.cpdoc.fgv.br/verbetes_htm/5744_1.asp)> Acesso em 21 mar. 2006. **MAGALDI, S. O Teatro de Arena de São Paulo**. Disponível em <<http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/teatro/arena/index.htm>> Acesso em 02 mar. 2006.

MENESES, A. **Fazenda Modelo**. Disponível em <[http://chicobuarque.uol.com.br/construcao/lit\\_fazenda.htm](http://chicobuarque.uol.com.br/construcao/lit_fazenda.htm)> Acesso em 16 ago. 2006.

NAPOLITANO, M.A Música Popular Brasileira (MPB) dos Anos 70: resistência política e consumo cultural. In: ACTAS DEL IV CONGRESO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DEL IASPM, 2002, Cidade do México. **Relação de trabalhos**. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>> Acesso em 27 fev. 2006.

\_\_\_\_\_. A produção do silêncio e da suspeita: a violência do Regime militar contra a MPB nos anos 70. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>> Acesso em 27 fev. 2006.

NOTEWORTHY SOFTWARE, INC. **NoteWorthy Composer 1.75 Evaluation**. Fuquay-Varina, 2002. 1 disquete (748 bytes); 3 ½ pol. Ambiente operacional. PROJETO RENASCE

BRASIL. **Censura**. Disponível em <[http://www.renascebrasil.com.br/f\\_censura2.htm](http://www.renascebrasil.com.br/f_censura2.htm)> Acesso em 11/ jul. 2006.

UNE – União Nacional dos Estudantes. Disponível em <<http://www.une.org.br/>> Acesso em 22 jun. 2006.

WIKIPÉDIA, A ENCICLOPÉDIA LIVRE. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org>> Acesso em 11 jul. 2006.

WEGUELIN, J. M. **Revolução de 1964**. Disponível em <[www.uol.com.br/rionosjornais](http://www.uol.com.br/rionosjornais)> Acesso em 04 jul. 2006.

*Observação: a autora não se responsabiliza por eventuais alterações nos links pesquisados.*

## Sobre a autora



*Marisa é pianista e agente cultural. Mas também é mãe da Dora, companheira do Cláudio e tem muito a agradecer por tudo o que tem recebido na vida.*

*É responsável pela Agência Cultural AqueleTrio e adora fazer projetos culturais.*

Contato: [@aqueletrioagencia](https://www.instagram.com/aqueletrioagencia)

*Descrição da imagem: Marisa Toledo está diante de um piano e sorri. É uma mulher branca, tem cabelos curtos, usa óculos. Veste uma blusa preta.*

---



Descrição da imagem: Foto em preto e branco de uma multidão de centenas de pessoas reunidas na rua, participando de um protesto, tirada do alto. A única faixa que se vê traz escrito: "abaixo a ditadura - povo no poder". A legenda da foto diz: passeata dos cem mil - foto gentilmente cedida por Evandro Teixeira.

---