

# Música popular e política no Brasil – Chico Buarque de Hollanda, poesia e política

Virgínia Fontes

Este artigo propõe uma reflexão sobre a relação entre música, poesia e política no Brasil em nossos dias, a partir da obra de Francisco Buarque de Hollanda. É extremamente complicado falar de Chico Buarque, esse monstro sagrado da música popular brasileira. Ao longo dos últimos (quase) 40 anos, ele compôs regularmente, com altíssimo nível de exigência e de qualidade. Entrou, assim, na vida de várias gerações, com suas canções de amor, seu jeito tímido de se apresentar, como o homem dos sonhos de muitas jovens e, durante mais de 20 anos de ditadura, como o símbolo da coerência política e da coragem contra os militares no poder e o aparelho repressivo. Suas canções atingem todas as camadas sociais, funcionando de certa forma como um dique contra a invasão das músicas de consumo rápido de origem norte-americana.

Uma questão, de ordem preliminar, se impõe. Em que medida certas formas culturais são traduzíveis, ou seja, tornam-se capazes de ultrapassar fronteiras nacionais e barreiras culturais? Como compreender certas obras culturais retirando-as, de forma cirúrgica, do contexto de sua produção? Isso significaria perder grande parte de seu interesse, nesse caso, a ambiguidade irônica e discreta, que permite a oposição ao outro – a um poder que se pretende absoluto – pelos meios aparentemente mais anódinos... A difusão internacional também é, infelizmente, assimétrica, fruto que é de um processo de colonização. Assim, se todos conhecem a situação dos países do Primeiro Mundo, e podem apreciar suas diversas formas artísticas, o movimento contrário não ocorre.

Ora, durante a ditadura militar no Brasil, a música se tornou a mais importante barreira cultural contra a anestesia imposta pela repressão política. Chico Buarque, alvo principal da censura, não interrompeu seu trabalho e não se dobrou às injunções para mudar seu estilo. No entanto, ele sempre recusou a definição de poeta político.

Ele não foi o único, porém; outros poetas e compositores também reagiram, de formas muito diferentes, em diversos gêneros e estilo: nos primeiros anos, Geraldo Vandré e suas canções engajadas; em seguida, Caetano Veloso e Gilberto Gil, à sua maneira; Raul Seixas e Gonzaguinha, Torquato Neto e Capinam, João Bosco e Aldir Blanc, por exemplo. A poesia, a pintura, o teatro, o cinema – com Glauber Rocha – a literatura foram todos transformados em campos de batalha no plano da cultura, da arte, da vida, numa sociedade profundamente desigual e iníqua, sob uma ditadura que se proclamava “revolucionária” e “democrática”. Amigo de todos esses artistas, Chico Buarque assumiu uma posição central nesse período, símbolo de resistência na e pela cultura.

Algumas interrogações justificam a organização deste texto. Primeiro, é difícil falar de uma cultura nacional popular no Brasil, inclusive na música, apesar de ser o

terreno onde há uma tradição nacional mais consolidada. Numa primeira parte, faremos uma rápida discussão do assunto, de forma a restituir o contexto mais geral das relações entre a música e a política no Brasil. Em seguida, passaremos a Chico Buarque, no período em que uma modernização acelerada era acompanhada por uma enorme repressão. De uma infância mimada, Chico passará a símbolo de uma juventude resistente e rebelde. Finalmente, apresentaremos trechos de sua poesia à luz do contexto da época. Uma convicção atravessa o conjunto deste texto: a cultura não é um espaço cristalizado, mas um lugar atravessado por contradições e conflitos, e é somente atentando para a sua importância que podemos compreender a sociedade e as formas de expressão que nela se criam e se consolidam.

### **Nacional e popular? – A importância da música no Brasil**

Antes de entrar em nosso assunto – Chico Buarque de Hollanda e suas canções políticas – vale entender algumas características da formação musical brasileira. Será que as lutas pela continuidade da existência de certos gêneros musicais, contra um gosto dominante que os desqualifica, podem ser consideradas políticas? Se a resposta for afirmativa, as relações entre música e política, no Brasil, não começam no século XX, já que a perseguição a certas formas de música foi corriqueira nas colônias portuguesas desde o século XVI. É certo que o Brasil se tornou um país de misturas – mestiçagens étnicas, culturais, sociais e musicais – mas elas não foram naturais. Resultaram de conflitos sociais que não tinham objetivos políticos definidos, mas levaram à aceitação generalizada de certas sonoridades e gêneros musicais.

Ao longo de quatro séculos de escravidão, iniciada com os indígenas e continuada com o trato africano, certas manifestações musicais – as “batucadas” – dos escravos negros foram punidas. Elas só foram paulatinamente aceitas com a mistura progressiva com ritos católicos. O mesmo processo se repetiria ao longo do século XIX, nos meios pobres urbanos.

No imenso território coexistiram formas musicais bastante variadas, ligadas na maior parte a festas religiosas. Foi somente com a urbanização – que se desenvolveu lentamente a partir do começo do século XIX – e principalmente com o fim da escravidão, em 1888, que se reuniram as condições para o surgimento de uma música que já se poderia chamar de popular. No entanto, mesmo iniciado o século XX, manifestações musicais e festividades populares em geral, e dos negros em particular, seriam duramente combatidas.

Ora, como definir “popular” num país onde a escravidão durou tanto tempo? Mesmo se misturas se produzem, se certos gêneros musicais de origem popular alcançam outros meios sociais, há uma nítida subordinação dessas expressões musicais, que têm dificilmente acesso a um reconhecimento social mais amplo. Certas manifestações serão consideradas engraçadas ou folclóricas, perigosas ou ameaçadoras, mas não serão consideradas como cultura.

A independência do país, em 1822, foi acompanhada por tentativas de construção de uma memória, a partir de então nacional, que remetia principalmente a uma

mitologia de origem indígena. Os índios já não constituíam um risco político ou social e a literatura romântica usaria amplamente seus mitos. Os mestiços e os negros, que se concentravam nas ruas das cidades mais importantes (escravos urbanos) ou nas grandes propriedades, eram antes de mais nada o mundo da desordem, da ameaça, o “populacho”, sem lugar no alto mundo da cultura”.

Como considerar nacionais as manifestações culturais que coexistiam com fronteiras sociais tão rígidas? A abolição da escravidão não poderia (e nem teria por objetivo) mudar rapidamente um tal estado de coisas. Os negros seriam admitidos como uma das “raças” constitutivas da população, mas isso seria acompanhado de um forte incentivo à imigração europeia, com o objetivo declarado de branquear e “elevar” o nível moral e cultural da população.

Certas simplificações insistem seja no aspecto racista e segregador, seja na idealização de uma “democracia” racial e cultural, mestiça e integradora. Deixam de lado a complexidade dos conflitos no plano cultural.

O quadro não se simplificou no século XX. Um longo processo de industrialização e de urbanização mudou lenta mas brutalmente a configuração demográfica e a organização econômica do país. Imensas massas rurais migraram para as cidades (a inversão entre as proporções das populações rural e urbana se deu por volta dos anos 1970), onde eram recebidas nas piores condições. Os mocambos, as palafitas e as favelas e uma rígida repressão policial eram (e continuam a ser) elementos fundamentais nesse mundo urbano que precisava dessa população, mas não lhe oferecia acolhida. As camadas dominantes tinham os olhos voltados para a Europa – desviados, progressivamente, para os Estados Unidos – e, se não eram mais colonizadas, no sentido forte do termo, continuariam a reforçar os laços com os países centrais, seja pela produção agrícola de exportação, seja, mais tarde, pela estreita conexão do processo de industrialização brasileiro com a Europa, o Japão e os Estados Unidos.

Todos – brancos, ricos e pobres, negros, mestiços – desde então convivem e se encontram nas cidades, nas ruas. Os limites sociais são no entanto, muito nítidos. Os bairros são claramente diferenciados, e quando as favelas crescem demais, os bairros ricos se deslocam – numa perpétua mudança, já que precisam de mão-de-obra e novamente atraem outros pobres... A música e as formas de dança se tornam lugares de luta social. As festas e os gêneros musicais tidos como “selvagens” mudam ao longo do tempo. A capoeira e o samba se tornaram símbolos nacionais, depois de muito tempo de desqualificação. Atualmente, certos bailes populares desagradam aos seus vizinhos e são constantemente acompanhados pela polícia, que vigia de perto essas manifestações “bárbaras”.

A criação de uma indústria cultural nos anos 1940, que só se consolidaria nas décadas de 1960-1970, tornaria possível a aceitação de uma maior diversidade, segundo critérios crescentemente mercadológicos. As diferentes formas de produção musical transformavam-se em bens de consumo, permitindo mostrar e fazer perecer rapidamente as formas de contestação.

Atenção, porém: essa “indústria cultural”, que achata e torna consumíveis certas manifestações culturais, não elimina os conflitos na cultura, ao mesmo tempo abertos e subterrâneos. Apenas os torna mais densos e complexos.

A música de origem popular enfrentou dificuldades permanentes para obter condições de aceitação, para além de alguns grupos claramente delimitados. Primeiro, pela simples permissão de tocar um certo gênero (perseguição policial ou censura), em seguida pelos obstáculos ao acesso a um público maior, por meio da edição musical ou da gravação. A edição musical seria restrita, durante quase todo o século XX, à música erudita ou a pequenos grupos letrados, sendo as tiragens sempre muito pequenas. A gravação ou as apresentações populares (principalmente nas rádios) foram, assim, o caminho mais comum de difusão da música popular. Nesse caso, os gêneros musicais sofriam adaptações: as rádios propunham misturas definidas como “populares” e impunham certos intérpretes da moda. Assim, vários ritmos e formas poéticas eram simplesmente deixados de fora desses circuitos, enquanto que outros, que chegariam eventualmente a encontrar um lugar, eram bloqueados pela censura.

O outro caminho era a aproximação ao mundo culto, mundo educado e escolarizado, para além das referências folclóricas, o que ocorria a partir de encontros fortuitos ou mais ou menos eventuais com músicos de formação erudita. Duas modalidades de contato e de aprendizagem culturais se destacam; a primeira era a formação prática de jovens músicos de classe média, curiosos, que estabeleciam contato com um outro mundo musical convivendo com os setores mais populares dos bairros boêmios, cuja inventividade parecia infinita. A segunda era a instauração de uma espécie de mercado negro musical, no qual os compositores populares, muitas vezes analfabetos e usualmente muito pobres, vendiam suas músicas a outros compositores que, por sua vez, revendiam-nas a outros...

O samba, inicialmente uma música de negros e pobres, seria progressivamente aceito a partir da regulamentação das escolas de samba e dos desfiles de carnaval. A difusão pelas rádios, pelas misturas de gêneros musicais mais ou menos aparentados e voltados para públicos cada vez mais amplos, abria espaço para sua generalização.

O primeiro período de Vargas (1930-1944) é muito ilustrativo a esse respeito. Ele representou uma importante virada nas relações entre o Estado e essa cultura de origem popular, transformando-a em símbolo cultural nacional apesar da manutenção das formas de perseguição da polícia política. A criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939 estabeleceu um verdadeiro programa ideológico, com papel ao mesmo tempo de direção, controle e difusão da produção musical. O poder central era obrigado a admitir as bases populares da cultura, mas tentava controlar seu desenvolvimento por meio do ensino, da cooptação de certos intelectuais ou músicos e, em último caso, da proibição.

A centralização política e a modernização administrativa, assim como os contornos da política autoritária gerada a partir dos anos 1930, ainda são objeto de conflito tanto entre interpretações universitárias quanto entre forças políticas. O que

significou esse populismo autoritário e ditatorial? Que traços culturais caracterizariam essa industrialização, na qual os trabalhadores eram politicamente incorporados de forma subordinada (por um sindicalismo corporativo), mas, ao mesmo tempo, chamados ao primeiro plano? A valorização simbólica do trabalhador nacional se fez de forma ambígua, sob a tutela de Vargas .

Sintomaticamente, nos anos 1940-1950 ocorreria uma verdadeira virada no plano musical. Passou-se da desqualificação do trabalho para uma valorização do trabalhador urbano, romantizado até se tornar modelo de comportamento. Assim, de um samba que exaltava o malandro, a rale, um universo onde a coragem era a principal virtude, passava-se a um samba mais próximo das temáticas urbanas. Eram, por exemplo, canções ligadas às dificuldades de transporte (Patrão, o trem atrasou), aos ruídos das fábricas (Três apitos, de Noel Rosa), entre outras.

Com a entrada definitiva do Brasil na era da industrialização, coexistiram as sequelas da segregação social e desta modernização pelo alto. A lenta generalização do ensino primário e a permanência crônica do analfabetismo fizeram com que a música, mais do que a literatura, fosse o lugar onde se instalaram as marcas mais fortes de pertencimento nacional .

Sendo a música a forma cultural mais importante da formação dos modelos de preferências nacionais, é forçoso constatar que as disputas seriam bastante importante nesse campo. Adaptações que oscilavam segundo as modas em voga misturavam o samba com formas próximas do “music-hall”, numa subordinação recorrente das músicas chamadas “de raiz” (ou seja, de origem popular). Essas formas adaptadas, misturadas e suavizadas, seriam valorizadas pelas rádios e, mais tarde, pela televisão. Crescia o reconhecimento público do valor dos compositores populares, considerados “inventores” ou verdadeiros criadores, mas o investimento mercantil se voltava sobretudo para cantores/compositores oriundos das camadas médias. Se aparentemente a música popular dominava o mercado (inclusive com as produções para carnaval, por exemplo), esse processo revelava também múltiplas formas de subordinação. A valorização crescente da mestiçagem era acompanhada por uma hierarquização que conservava as desigualdades e reforçava as restrições ao acesso a uma formação musical mais elaborada. Pior ainda, isso era eventualmente disfarçado em elogio da ignorância. A escrita musical, o refinamento, o contato e o conhecimento de outros gêneros musicais, o trabalho regular e dedicado em cada instrumento eram por vezes apresentados como um risco: perda da espontaneidade e da criatividade que só germinariam em solo bruto, não trabalhado .

Mas havia ainda outras contradições. O início dos anos 1960 experimentou uma multiplicação de movimentos sociais de rara intensidade – camponenses, operários urbanos – com reivindicações bastante concretas e em busca de formas culturais capazes de dar sentido, finalmente, a um sentimento nacional de outra ordem, que parecia se delinear no encontro real com o povo. No entanto, nada aqui é simples ou linear.

As reivindicações populares se multiplicavam: reforma agrária, ampliação da cidadania (habitação, educação, saúde, transporte público), questões salariais (incorporação dos ganhos de produtividade mas, principalmente, nítida recusa de

pagar o custo da armadilha inflacionista). Algumas reivindicações, por vezes originadas no próprio terreno do liberalismo, conduziam a demandas por uma democratização real – ou, ao menos, mais efetiva – da sociedade. Mundos até então mantidos a distância se encontravam num espaço urbano ampliado, em prol de uma generalização de direitos que já existiam para alguns. Havia projetos e grupos revolucionários? Seguramente. Tratava-se de um período revolucionário? Se considerarmos o termo no sentido político restrito de “tomada de poder”, a tese não se sustenta, pois o programa político do principal partido de esquerda – o Partido Comunista Brasileiro (PCB) – mantinha-se na proposição de uma democracia burguesa. Se o termo revolucionário pode ser estendido para incorporar as exigências populares de incorporação política e cultural ampliada, ou seja, de democratização efetiva, nesse caso, a suposição ganha outro sentido.

Quem estava em posição de lançar pontes entre esses dois mundos, mantidos à distância uns dos outros como se isso fosse um fato natural? Primeiro, os partidos políticos de esquerda: a AP – Ação Popular (de origem católica e em vias de radicalização); o PCB, que continuava a ser o maior e o mais estruturado de todos; o Pcdob – Partido Comunista do Brasil; e o PTB – Partido Trabalhista Brasileiro, próximo das correntes populistas. Essas organizações aprofundaram um esforço de formação cultural, mobilizando uma parte da juventude, principalmente universitários. Camadas médias, integradas e incorporadas a um sistema muito desigual, se encontrariam a partir de então, juntamente com outros segmentos sociais, no centro da produção cultural, cada vez mais massiva.

Diante disso, o poder crescente da mídia e as modas vindas de toda parte amplificavam e expandiam o mercado que esses jovens gostariam de conquistar. A explosão e a evidenciação dessas contradições fizeram desse momento um período especialmente rico para a cultura no Brasil. A própria cultura – a música principalmente – tornava-se o lugar de uma maior politização. Aprofundava-se a busca de novas formas, de conteúdos capazes de dar conta das desigualdades sociais ou ainda de uma identidade nacional a construir. Muitos projetos surgiram, tanto no plano político quanto no estético.

Somente com esse pano de fundo diversificado é possível compreender a dúvida que atravessa quase toda reflexão sobre a cultura no Brasil: podemos falar de uma cultura nacional e popular nesse país? José Ramos Tinhorão, numa linguagem nacionalista, denuncia a apropriação dos gêneros musicais populares pelos “brancos das classes médias internacionalizadas” e supõe uma pureza popular incessantemente expropriada de sua criação.

Wisnick e Squeff questionam esta abordagem, mostrando a proximidade entre as posições nacionalistas e as formas musicais mais conservadoras e folclorizantes. Destacando as formas específicas da criação musical, insistem nas contradições que atravessam em todos os países, mas especialmente nos países da América do Sul. Lembram que o crescimento do mercado e suas diferenciações conduziram a uma grande intimidade entre o Estado e a dominação de classe, inclusive entre os mais convictos nacionalistas. Essa intimidade entre certos intelectuais e burocracias estatais na formulação das políticas culturais ocorreria mesmo nos períodos abertamente autoritários. O que restaria, então, da questão nacional e

popular? Segundo eles, apesar de tanto o nacional quanto o popular serem importantes fatores de análise, estes não seriam critérios válidos de julgamento da arte, já que ambos levam à perda da dimensão interna da produção musical e das relações entre a vanguarda, o popular, a erudição, o mercado e as ideologias.

Esse debate tem até hoje grande repercussão no Brasil e demonstra a importância política que a produção cultural adquiriu, em particular a musical. É possível, todavia, pensar a questão nacional-popular para além das limitações impostas pelos nacionalismos e populismos, como propõe Gramsci. Expressões artísticas – como a música – podem constituir-se em efetivas manifestações de uma forma de ser nacional e popular quando resultam de exigências populares de socialização, incidindo tanto sobre as condições de produção cultural quanto sobre os modos de conhecimento. De outra maneira, o mundo da cultura tende a ser propriedade exclusiva de certas camadas sociais, seu privilégio intelectual específico. Atravessa esse artigo a convicção de que se constituíram no Brasil, ao longo do século XX, algumas expressões culturais efetivamente nacionais – no sentido de sua abrangência, de sua especificidade estética e de sua capacidade de incorporar temáticas, problemas e sensibilidades amplamente compartilhados mas que careciam de uma formulação propriamente artística mais rigorosa e/ou sistematizada – e populares (coligando estreitamente formulações estéticas, reivindicações sociais de base popular e, em menor escala, mesclando grupos e setores diferenciados). Chico Buarque de Hollanda resulta de um desses momentos onde a cultura nacional-popular anuncia a possibilidade de sua emergência e generalização. Deverá fazer frente à repressão – que incide não apenas sobre sua obra, mas, sobretudo, sobre o conjunto das formas de expressão popular – e permanecerá como uma espécie de ícone por não se dobrar diante dela nem abandonar a matriz que o originou.

### **A bossa nova**

Ainda no início dos anos 1960, um novo movimento musical, a bossa nova, misturava influências populares, especialmente o samba e o choro, com concorrentes internacionais como o jazz. O principal músico envolvido era João Gilberto, cantor e compositor que inventou uma forma muito particular de tocar violão. Em busca de uma expressão musical própria, a bossa nova não era homogênea, apesar de reunir quase que somente jovens das camadas médias urbanas.

Alguns integrantes dessa corrente musical seriam os principais animadores do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e propunham um projeto de formação política popular pela cultura. A música deveria constituir, para eles, um ponto central na tomada de consciência ao mesmo tempo das tradições nacionais, da exploração social e do imperialismo. Assim, para alguns, o conteúdo social e o caráter de denúncia (conscientização) deviam ocupar um lugar mais importante do que a forma musical (Carlos Lyra, Geraldo Vandré, entre outros).

Outros participantes seguiriam outro caminho, dedicado ao refinamento da forma musical – como, por exemplo, Antônio Carlos Jobim e o próprio João Gilberto. Eles

investiriam no refinamento da técnica musical, utilizando sua formação erudita para alcançar uma qualidade musical à altura das exigências de qualquer público, nacional ou internacional.

Outros ainda seriam os intérpretes por excelência dessas camadas urbanas em ascensão, em busca de uma modesta felicidade: o mar, as flores, o amor, os barcos aparecem como modelos algo passadistas de uma vida tranquila. Apesar disso, resta em muitas dessas canções uma ponta de angústia e incerteza.

Essa produção musical mais rica, vigorosa e cheia de possibilidades era lugar e resultado de múltiplas contradições e, exatamente por isso, conserva uma grande atualidade. É bem verdade que corriam o risco de escorregar para formulações simplistas, e deslizos ocorreram: certos músicos, em seu engajamento político, perderam de vista a forma musical, enquanto outros acreditaram alcançar o popular pelo acesso às paradas de sucesso. Aliás, o mercado tendia a se impor como critério central de avaliação da qualidade musical e de sua “popularidade”. Apesar disso, a bossa nova era uma música em busca de sentido, e esta busca assegurava muitas possibilidades de criação.

Esses músicos se questionavam sobre seu papel no mundo e no país. O que era da ordem de um vago desejo – a modernidade – parecia se tornar uma possibilidade real. Mas de que a modernidade se tratava? O capitalismo e a mercantilização da produção – inclusive cultural – eram impulsionados pela dominação do campo pela cidade (da qual Brasília, já em 1961, era uma clara demonstração), pela subordinação das formas tradicionais de produção pela indústria (marginalização do artesanato), e pelo lugar destinado à América Latina (Kennedy contra Cuba). Essa modernidade significava também a chegada massiva de novos migrantes e era acompanhada do crescimento dos movimentos sociais (sindicais, de bairros, de camponeses, culturais) que exigiam a ampliação de sua participação política e social, ou seja, uma incorporação mais efetiva a esse mundo moderno, incorporação sempre prometida e reiteradamente adiada.

A instauração da modernidade – da industrialização, do mercado, da urbanização – trazia a exigência da redução das desigualdades sociais (a começar pela evidente insuficiência do consumo popular); a imobilidade parecia trazer o risco de o país regredir. Todos os grupos políticos acreditavam firmemente nessa hipótese, fossem eles revolucionários (com algumas exceções), reformistas, populistas, nacionalistas ou outros. Estavam todos equivocados – era possível aumentar ainda mais a desigualdade, e foi aliás por esse caminho que o “moderno” veio a se instaurar no Brasil, estreitamente ligado às antigas formas de dominação.

O golpe do Estado Militar, em 1964, demonstrou claramente esse engano. Com o firme apoio dos empresários, por meio de suas associações, e dos Estados Unidos, organizou-se uma repressão direta às organizações populares. A rica experiência cultural daqueles anos, no entanto, não pôde ser sufocada. Entre 1964 e 1968, o terreno da cultura seria palco de uma resistência tenaz contra a ditadura.

A bossa nova alcançou tanta importância que passou a ser referida como MPB – Música Popular Brasileira. Nascida com contradições, delas não se desfaria, mesmo quando buscou uma forma padronizada e mais ou menos “pura”. Seus músicos



conseguiriam construir uma forma musical específica, ainda que não inteiramente nacional, já que integrava sonoridades e se inscrevia em tradições musicais de origens variadas. Essa MPB não queria, e não podia mais, se distanciar do popular, apesar de ter formas sofisticadas e de buscar referências quase eruditas.

Todos esses músicos passaram a depender das grandes empresas do mercado fonográfico, cada vez mais internacionalizado. Alguns deles evidenciariam as contradições e as dificuldades com essas exigências mercantis: seja recusando a moda nacional dominante, como Caetano Veloso no disco *Araçá Azul*, por exemplo, seja recusando algumas das imposições às suas criações como Chico Buarque. Outros se adaptariam mais ou menos docilmente.

### **Chico Buarque – o filho de boa família se torna um rebelde**

Podemos retomar agora o nosso assunto principal: o lugar de Chico Buarque de Hollanda e o papel de sua poesia e de sua música como instrumentos de politização e de resistência à ditadura militar.

Chico Buarque de Hollanda é o “filhinho de papai” da música brasileira. Bem-educado, bonito, doce, tímido e inteligente. De boa família, com uma boa situação financeira e muito culta, ele é filho de Sérgio Buarque de Hollanda, historiador e professor da Universidade de São Paulo, e de uma mãe muito católica. Sérgio Buarque é considerado um dos mais importantes historiadores brasileiros, sua obra mais conhecida foi publicada em 1936 e se tornou um clássico: *Raízes do Brasil*<sup>1</sup>.

Chico Buarque teve uma infância tranquila, cercado de irmãos e irmãs, de livros, de intelectuais. Com a família, fez viagens ao exterior, tendo vivido na Itália, experiência rara para crianças de camadas médias brasileiras da época. Aluno de escolas de altíssimo nível, em São Paulo, frequentava bairros e maios abastados.

Esse jovem bem educado e culto se dava conta, como seus pais e seus irmãos, das injustiças da sociedade brasileira. Isso não era, por sinal, muito difícil, pois elas eram gritantes e, nos anos 1960, abundantemente descritas pela imprensa e mostradas no cinema. Elas machucavam, chocavam, emocionavam. Uma boa parte dessa juventude sensível deixaria para trás, com a idade, tais sentimentos. Esse não seria nunca o caso de Chico Buarque.

Muito jovem, ele se aproximou musicalmente do grupo da bossa nova. Pouco depois, a bossa nova entrou diretamente em sua família: sua irmã Miucha se casou com João Gilberto, que conheceu em Paris, em 1962. Chico Buarque se dedicou à música e revelou-se um verdadeiro talento: tinha uma rara facilidade para unir letra e música, uma doce fineza que se manifestava em canções marcadas pela

---

<sup>1</sup> Marcado por uma preocupação cultural, o livro *Raízes do Brasil*, publicado em 1936 no Rio de Janeiro pela editora José Olympio, apresenta uma pesquisa sobre as características profundas do povo brasileiro a partir de sua matriz ibérica e portuguesa. Em 1968, Sérgio Buarque de Hollanda pediu sua aposentadoria da Universidade de São Paulo, em solidariedade aos colegas excluídos pela ditadura militar. Em 1980, ele se inscreveu como um dos membros-fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT). Faleceu em 1982.

bossa nova, mas tingidas de um lirismo que escapa à platitude da contemplação da natureza, então em voga em certos grupos.

Ele entrou na Universidade – na Faculdade de Arquitetura – em 1963, num dos períodos mais agitados politicamente no Brasil, em que todos os movimentos se cruzavam. Todos os futuros possíveis pareciam abertos e o terreno da cultura era um dos mais vivos.

No ano seguinte, em 1º de abril de 1964, quando tinha 20 anos, o golpe militar começou a dismantelar os movimentos sociais, começando pelos sindicatos, passando pelas organizações camponesas e pelas demissões no serviço público; tratava-se de uma verdadeira “operação limpeza” com o objetivo de reduzir ao silêncio qualquer oposição, tida como “subversiva”...<sup>2</sup> Durante os quatro primeiros anos, o movimento estudantil travava combate, apesar das duras medidas tomadas desde o início contra suas formas de organização<sup>3</sup>. De forma corajosa, a cultura (a música, o teatro, o cinema, a poesia, a literatura) resistiria. As artes se multiplicavam, lutavam, tentavam ainda ir em direção ao povo, mesmo que de um povo amplamente idealizado<sup>4</sup>.

De filhinho de papai, Chico Buarque se torna um jovem rebelde. Talvez contra sua própria vontade. Aliás, ele nunca aceitou ser considerado um músico político; por diversas vezes insistiu no papel das circunstâncias e em sua vontade profunda de ser simplesmente músico; nunca pertenceu a organizações políticas, apesar de ter participado de movimentos contra a ditadura e pela redemocratização e de ter deixado claras as suas opções política.

O jovem rebelde de boa família iria, por sinal, enfurecer vários meios. Em primeiro lugar, como era de se esperar, a própria ditadura, surpresa com esse garoto que fez uma canção como *A banda*, por exemplo, mas cujas palavras agora se voltavam contra ela. Os militares não sabiam muito bem como reagir: esse garoto os ridicularizava. Suas composições conservariam aquele doce lirismo, e os responsáveis pela censura nem sempre entendiam imediatamente o conteúdo das letras (ver, adiante, o episódio da canção *Apesar de você*). Mas também irritava uma parte da esquerda que acreditava – e esperava – que a cultura só deveria responder a palavras de ordem política.

Ora, Chico Buarque não era em absoluto um político, e escapava a essas limitações, para o bem ou para o mal. Nesse plano, ele talvez fosse mais razoável em sua franqueza do que alguns de seus críticos. Assim, se ele enfurecia a ditadura,

---

<sup>2</sup> Em 1964, a “Operação Limpeza” representou uma intervenção direta em 452 sindicatos urbanos (para um total de 1.948), 43 federações (para 107) e três Confederações (para sete); cassação de 1.408 funcionários da burocracia civil; interrupção do mandato eleitoral de 50 parlamentares do Congresso Nacional, além das assembleias dos estados e dos municípios. M. H. M. Alves, *Estado e oposição no Brasil, 1964-1982*, p. 61-71.

<sup>3</sup> A União Nacional dos Estudantes, que agrupava principalmente universitários, mas que tinha alcançado também uma ampla participação dos secundaristas, teve sua sede queimada no dia do golpe de Estado e foi proibida no mesmo dia.

<sup>4</sup> Roberto Schwarz, em *Que horas são?*, propôs até mesmo que a direita detinha o poder mas a esquerda tinha a hegemonia, no plano da cultura, no Brasil dos anos 1964-1968. Essa formulação foi em seguida retomada por vários autores.

surpreendia também alguns grupos de esquerda que, decepcionados, o desqualificavam quando insistia em seu papel de poeta e de músico e recusava o de político. Ele continua a ser ainda hoje, na idade madura, esse compositor/poeta culto de classe média, capaz de mostrar tanto suas mesquinhas quanto seus desejos, suas angústias e seus limites. Mas ele também mostrou a importância de se interrogar sobre esses limites, de procurar olhar para além das fronteiras dos bairros ricos. Ele é filho dessa classe média e continua a ser parte dela, mas é capaz de se olhar criticamente e sem complacência. Capaz de ver o mundo em que vive. E isso não é pouca coisa.

A ditadura teria muitas dificuldades com esse jovem. A censura, principalmente após 1968, controlava de muito perto seu trabalho, e essa obstinação talvez aguçasse ainda mais sua vontade de denunciá-la. Ela não abandonou a poesia lírica e as canções de amor. Ele não se cansava de se colocar na pele de seus personagens e eventualmente encarnou olhares femininos cujas sutilezas sua delicadeza permitia desvendar<sup>5</sup>. Rapidamente se tornaria um grande inimigo da ditadura e, a cada vez, achava uma nova forma de ridicularizá-la.

Sua primeira canção, de 1964 – Tem mais samba<sup>6</sup> - já demonstrava sua capacidade. Chico Buarque nos lança instantaneamente em um ambiente que ele, delicada mas firmemente, retorce, mostrando um outro lado, inesperado. Essa canção revela certo sentimento de perda em relação ao romantismo ingênuo; ingenuidade que ele conservaria, no fundo, como uma nostalgia. Seu olhar era urbano, voltado para o mundo que o cercava, atento aos detalhes, aos olhares alheios, aos suspiros discretos, ao pequeno sofrimento banal, o mais comum; mas nutria uma esperança – a palavra talvez seja forte demais – ou ao menos um fio de esperança.

Tem mais samba no encontro que na espera

Tem mais samba a maldade que a ferida

Tem mais samba no porto que na vela

Tem mais samba o perdão que a despedida

Tem mais samba nas mãos do que nos olhos

Tem mais samba no chão do que na lua

Tem mais samba no homem que trabalha

Tem mais samba no som que vem da rua

Tem mais samba no peito de quem chora

Tem mais samba no pranto de quem vê

Que o bom samba não tem lugar nem hora

---

<sup>5</sup> Eis algumas letras de Chico Buarque cujo personagem central é uma mulher: *Com açúcar, com afeto* (1966); *Atrás da porta* (1972); *Ana de Amsterdan* (1972-1973); *Bárbara* (1972-1973); *Tira as mãos de mim* (1972-1973), com Ruy Barbosa; *Joana Francesa* (1973); *Meu guri* (1981), entre outras.

<sup>6</sup> ©Copyright 1966 by Editora Musical Arlequim Ltda.

O coração de fora

Samba sem querer

Vem que passa

Teu sofrer

Se todo mundo sambasse

Seria tão fácil viver

Essa letra brincava com os termos corriqueiros nas canções da moda, inclusive na bossa nova. O barco, o mar, o sorriso, a lua, deviam dar lugar ao porto, ao chão, ao trabalho, ao pranto. A noite e a vida noturna, em suma, eram secundarizadas perante as pessoas que iam trabalhar. O mundo do trabalho seria central, e se seu ritmo e exigências eram mais tristes, o samba, em compensação, não teria mais lugar nem hora precisos. No fundo, resta a esperança de que a música ajude a mudar o mundo ou, ao menos, a compreendê-lo e aliviar as dificuldades. Desde o começo, Chico operou um verdadeiro deslocamento em suas canções. Ele tinha uma forma particular de transformar o sentido das palavras e isso seria um de seus traços mais marcantes.

A mistura entre canções doces – como *A banda* (1966) e *Sabiá* (1968) esta última extremamente refinada – que teriam um enorme sucesso e outras que eram quase descrições das condições de vida da população, como *Pedro pedreiro*, de 1965, mostrava a genialidade desse jovem.

*A banda* foi o primeiro grande sucesso de Chico Buarque, tendo obtido o primeiro prêmio do Festival da Canção Popular organizado pela TV Excelsior, de São Paulo, em 1966. O prêmio foi dividido com outra canção - *Disparada* – de Geraldo Vandré e Théo de Barros. *A banda*, uma música leve, disputou o festival com composições politicamente engajadas que buscavam raízes populares a partir de modelos essencialmente rurais.

Em *Pedro pedreiro*, é a vida cotidiana da população urbana que dá a conotação política à poesia. A música tem uma cadência que se aproxima, ao final, do ritmo dos trens. Não há propriamente uma descrição, mas a percepção, pelo personagem, de uma vida que se esvai em múltiplas esperas, em filas intermináveis. Em pé, numa estação de – trem (as condições de transporte popular eram – e continuam a ser – atroz) – o trem, a manhã, o tempo, o sol, o apito, o filho da mulher grávida, o salário no fim do mês – e, durante essa espera da morte, que é sua vida, ele pensa e duvida.

Em 1966 e 1968, Chico Buarque lançou três discos (33 rotações) com 36 canções. A maior parte das letras falava de amor ou comentava, de forma às vezes compreensiva e às vezes irônica, as mudanças introduzidas pelo mundo moderno nas antigas vidas pacatas.

Ele participaria de dois grandes projetos com temas mais próximos da política. Primeiro, a musicalização, em 1965, de uma poesia de João Cabral de Mello Neto,

para um espetáculo teatral. Essa poesia, “Morte e vida severina”<sup>7</sup>, mostrava as condições de vida dos camponeses e dos miseráveis que chegavam às grandes cidades. A peça obteve grande sucesso e ganhou o prêmio do IV Festival de Teatro Universitário de Nancy, em 1966. O outro projeto era ainda mais radical e teria consequências mais sérias. Tratava-se também de uma peça de teatro, de um espetáculo musical, *Roda viva*, inteiramente escrita por ele e encenada por um diretor já considerado iconoclasta, José Celso Martinez Correa. Agora, Chico se distanciava inclusive da imagem de um jovem bem-comportado: a peça denunciava o *show business* e propunha um experimentalismo teatral de comportamento rude para com os símbolos religiosos e de consumo, inclusive com cenas de nus, verdadeiro escândalo na época. O ano era 1968.

Depois das apresentações no Rio (janeiro de 1968) e em São Paulo, a peça foi em dezembro para Porto Alegre. O Comando de Caça aos Comunistas (CCC), organização de extrema direita que agia impunemente sob a ditadura, invadiu o teatro, destruiu o cenário e atacou fisicamente os atores. No dia seguinte, a polícia sequestrou dois atores e os abandonou num terreno baldio; em seguida, a trupe foi expulsa da cidade<sup>8</sup>.

Ainda em 1968, no mês de setembro, houve outro grande sucesso, acompanhado porém, pela primeira vez, por vaia populares. A canção *Sabiá* (escrita em parceria com Tom Jobim) foi inscrita no III Festival Internacional da Canção. Uma música muito elaborada correspondia a uma poesia nostálgica, cujo tema suscitava a ideia de um retorno ao mesmo tempo intimista e mítico, mas muito vago. Ora, no mesmo festival se apresentava uma canção de Geraldo Vandré – *Caminhando, ou para não dizer que não falei das flores*<sup>9</sup>. Esse compositor pertencia ao grupo mais engajado da canção popular e a canção era um hino à rebelião. O público se manifestou claramente a favor de *Caminhando*, mas o prêmio foi atribuído a *Sabiá*.

Esses festivais, que aconteciam em grandes estádios esportivos e eram transmitidos pela televisão, mobilizavam a juventude e se tornavam um tipo de tribuna cultural e política, onde o público e suas manifestações tinham um papel cada vez mais central. Depois de 1968, com o endurecimento da repressão política, eles se esvaziariam gradualmente de sua substância e, finalmente, deixariam de acontecer.

Entre 1964 e 1968, a situação política se deteriorara. A ditadura – que ainda se disfarçava mantendo as instituições representativas – prosseguia com um trabalho sistemático de repressão. As perseguições se acumulavam, os eleitos tinham seus mandatos cassados, as prisões ilegais continuavam. A partir de então esse endurecimento teria a oposição inclusive de muitos que, inicialmente, haviam apoiado o golpe, supondo-o provisório. Diante de um verdadeiro bloqueio, a

---

<sup>7</sup> Nessa poesia, o nome Severina se torna um adjetivo, com a qualidade e o destino dessas pessoas.

<sup>8</sup> Humberto Werneck, “Gol de letras”, em Chico Buarque de Hollanda, *Chico Buarque. Letra e Música*, n. 1, p. 82.

<sup>9</sup> *Caminhando* foi proibida após 1968, mas continuou a ser a mais importante canção política de oposição à ditadura. Todos conheciam o refrão: “Vem, vamos embora, que esperar não é saber/quem sabe faz a hora, não espera acontecer”. Geraldo Vandré, o compositor, foi aprisionado e, alguns anos depois, mudou sua posição política.

esquerda se dividiu entre os que pregavam uma resistência pacífica, como o PCB, e os que optaram pela luta armada (guerrilhas urbanas e rurais), como o Pcdob e outros partidos e organizações. A violência e a truculência da polícia provocavam uma revolta crescente nos meios urbanos, principal base de apoio dos militares. Em dezembro de 1968, a chamada “linha dura” assumiu o comando. Pelo Ato Institucional nº 5 – o AI-5 – não havia limites à ditadura. Quase todos os direitos foram suspensos, o Congresso fechado e impuseram-se mudanças constitucionais que davam plenos poderes à polícia política que agia a partir de então acima de qualquer lei. Explosão de violência aberta, ampliação da imposição da censura, que passa a vigiar constantemente toda a imprensa e as manifestações culturais. Ou seja, anos ainda mais sombrios se inauguravam e seria somente em 1979 que apareceriam os primeiros sinais efetivos de uma redução do arbítrio (Lei da Anistia e fim da censura). O regime militar duraria ao menos até 1985, com o primeiro governo civil.

Até o AI-5, alguns meios sociais estavam até certo ponto resguardados da violência direta. Músicos, como Chico Buarque e outros, conhecidos demais, que apareciam sempre na televisão e ganhavam prêmios nos grandes festivais da canção, estavam relativamente protegidos pela própria popularidade. Mesmo suas participações – devidamente fotografadas e controladas – nas grandes manifestações de rua não foram seguidas de prisão. A partir do AI-5, no entanto, ninguém mais estava a salvo. A violência policial – a tortura, as prisões arbitrarias, os sequestros pela polícia política – até então amplamente utilizada contra as camadas populares, passava a atingir outras camadas sociais<sup>10</sup>. Depois do episódio de Porto Alegre, Chico Buarque viajou com a mulher, grávida, para uma turnê na Itália. Lá, os amigos insistiram para que não voltasse ao país. Assim, ele ficaria na Itália até 1970.

Começou então uma fase difícil para ele, ainda que de uma grande riqueza poética. Suas canções se tornaram, de fato, políticas, mesmo que não falassem diretamente de política. A ditadura invadiu tudo, mesmo a poesia de Chico Buarque, que respondeu à altura. Tendo dificuldades na Itália, decidiu voltar ao Brasil, mas o ano de 1970 não era muito recomendável. Seguindo os conselhos dos amigos, preparou uma verdadeira operação para a sua volta, com a convocação da mídia e do público, de forma a garantir uma certa proteção pela sua popularidade. A tática utilizada se revelou correta e ele não foi preso. Entre 1970 e 1979, os militares teriam muitas dificuldades para usar seu arsenal de medidas repressivas contra ele: era conhecido e amado demais; seu público não se restringia aos meios estudantis ou à juventude; ultrapassava as fronteiras dos grupamentos políticos. Chico Buarque escapou assim à prisão e à tortura, mas não ao assédio e às múltiplas formas de intimidação dos militares. Sem falar da censura, que tornava sua ida infernal.

## Ditadura, poesia e política

---

<sup>10</sup> Gilberto Gil e Caetano Veloso, também músicos, foram presos em 1969 e, depois, partiram para um exílio em Londres. Já em 1967, eles iniciaram experimentações musicais – a Tropicália – distanciando-se durante um bom período do percurso bossanovista de Chico Buarque.

O que significa falar de política e de sua aproximação com a poesia sob uma ditadura? Nem toda poesia revolucionária é política ou diz respeito às formas de organização do poder, nem toda poesia que se quer política, mesmo se for próxima dos partidos revolucionários, torna-se revolucionária. O caso de Chico Buarque não se enquadra em nenhuma das duas hipóteses. Ele não pretendia fazer poesia revolucionária, nem na forma nem no conteúdo; ele também não era um compositor revolucionário, que rompesse com os cânones dominantes<sup>11</sup>. Chico Buarque também não pertenceu a partidos políticos. Em que então é política a produção de Chico Buarque de Hollanda?

Dois fatores devem ser considerados. Primeiro, a própria ditadura, ao se esforçar por tudo controlar, tudo vigiar, suprimindo todos os espaços de contestação e de discussão, tornava políticos os atos mais banais do cotidiano. Estes lhe escapavam, tornando políticos os atos mais banais do cotidiano. Estes lhe escapavam, tornando políticos o pensamento e a crítica. Ela politizava inclusive a evidência de sua tentativa de tudo controlar. Em segundo lugar, e fundamental, está a perseverança de Chico Buarque no que era o fundo de seu trabalho: essa constatação crítica e lírica da vida social do Brasil.

Chico Buarque não era somente poeta, e se considerava antes de mais nada um músico/poeta. Ele tinha razão. Para viver sua poesia, é preciso relacioná-la com suas escolhas musicais, que ficaram sempre em terreno próximo ao da bossa nova, ou melhor, da música popular e de sua reelaboração dos ritmos e estilos populares, com a incorporação eventual de alguns ritmos regionais.

Esses traços são os mais marcantes e os mais importantes para compreender Chico Buarque. Ele começou a compor num período de mudanças bruscas, no qual a filantropia não era mais suficiente para acalmar as consciências acerca das desigualdades, no qual uma ditadura cada dia mais sanguinária modernizava o país a fogo e a sangue, no qual ritmos de origem popular se tornavam rapidamente comerciais, no qual o conhecimento e o acesso às informações continuavam a ser privilégio de um minúsculo grupo social. Pior ainda: a censura não se impunha somente sobre temas políticos, mas também sobre os costumes (os nus e o sexo se tornaram grandes interditos), sobre símbolos religiosos, símbolos nacionais (bandeiras, hinos, símbolos militares, *slogans* publicitários da ditadura). Todos os aspectos da vida deviam ser controlados.

Uma das canções de Chico Buarque nesse período se tornou um dos hinos nacionais de resistência à ditadura: era *Apesar de você* (1970)<sup>12</sup> e os censores só a entenderam, numa primeira leitura, como uma canção de um amor desencantado. Ela foi, assim, liberada para gravação. Vejamos:

Apesar de você

Hoje você é quem manda

---

<sup>11</sup> Ver, a esse respeito, Coriun Aharonian, *Some relationships between Revolutionary Movements in Latin American and Popular Music Creators*; e Gilberto Vasconcelos, *Música popular: de olho na festa*.

<sup>12</sup> ©Copyright 1970 by Cara Nova Editora Musical Ltda. As outras canções de oposição são *Caminhando*, já mencionada, e *O bêbado e o equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc.

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



Esse 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  
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  
A 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.

O disco foi lançado – um compacto – em 1970, e muito rapidamente 100 mil cópias foram vendidas. As rádios tocavam a música regularmente; foi um enorme sucesso, até que a censura se desse conta de não se tratava de uma “mulher autoritária”, como havia respondido Chico Buarque em um interrogatório... Um mês depois ela foi proibida. A pequena gravadora foi fechada, as cópias destruídas. Chico Buarque respondia tanto à ditadura quanto àqueles que, herdeiros de uma canção diretamente engajada, o viam ainda como o jovem mimado, autor de belas canções distanciadas dos graves problemas sociais.

Apesar da interdição, tanto a música quanto a letra já eram conhecidas, e aqueles que, levados pela melodia, ainda não tinham se dado conta do duplo sentido das palavras, perceberam rapidamente o porquê da intervenção da censura. Em todos os encontros estudantis, *Apesar de você* era obrigatória, nos bares, nos encontros de família... “Apesar de você” é uma expressão corriqueira que, numa primeira leitura de poesia, parecia se referir à submissão de um apaixonado. Graças à forma de deslocar as palavras na qual Chico Buarque se tornou mestre, converteu-se no título de uma canção ameaçadora. Os que viviam sob o tacão da ditadura encontravam nela uma forma de dizer: “Cuidado, amanhã será outro dia, apesar de você!”. Chico era capaz de fazer isso de uma forma tão inteligente que a censura continuaria a ter dificuldade para avaliar as próximas canções, pois não havia uma só palavra diretamente política.

A censura proibia letras, mas ainda sobrava a música. Assim, em certas apresentações, pedia-se aos músicos para interpretar *Apesar de você*, que tocavam sem cantar, acompanhados pelo coro formado pelo público, que gritava a poesia, momento único de desabafo onde cada um podia dizer (sem dizê-lo) o que todos pensavam.

*Apesar de você* se tornou assim um sinal de reconhecimento entre os que se opunham à ditadura. Chico Buarque de Hollanda ainda era um cantor conhecido também por suas canções doces e líricas, e era aceito em todos os meios. Cantar suas canções não era “perigoso” em princípio e, fazendo misturas cuidadosas entre suas músicas mais discretas ou doces e as mais “politizadas”, os que também preferiam as canções de duplo sentido se identificavam como companheiros.

Antes de *Apesar de você*, ainda em 1969, Chico Buarque tinha composto outra canção, *Rosa dos ventos*, metáfora de uma estranha revolução durante a qual o povo olha, pasmo, seu próprio acordar, comparado à fúria dos elementos, sob o olhar complacente e apaixonado dos sábios. Em uma análise estrita, o conjunto da poesia remete à esperança de uma revolução que ocorre por força das coisas: “E a multidão vindo em pânico; a multidão vindo atônita, ainda que tarde, o seu despertar”, quase como se fosse apesar do povo. Retoma assim a ideia de uma ameaça contida num futuro no qual a vingança dos oprimidos tome a forma de um cataclisma, de uma revolta da natureza e dos elementos. Se não há identificação nacional imediata, ela aparece em referência à Amazônia e à natureza tropical. Ao mesmo tempo, no entanto, outras passagens evocavam de forma precisa o silenciamento de toda uma sociedade: “E nas gentes deu o hábito/ de caminhar pelas trevas/ De murmurar entre as pregas/ De tirar leite das pedras/ De ver o tempo correr”<sup>13</sup>.

A década de 1970 foi, sem dúvida, a da fúria de Chico Buarque, quando superou todos os limites. Ele transformava o sentido dos provérbios populares, principalmente os que sugeriam passividade, calma e resignação diante da dor<sup>14</sup>. Vestia a pele de mulheres abandonadas e sofridas, em propostas musicais muito elegantes<sup>15</sup>, mas também de forma muito provocadora, nessa época em que a censura política era acompanhada pelo controle dos costumes. Noticiava por todos os meios seu sofrimento e o silêncio que lhe era imposto, como em *Cordão* (1971), onde o duplo sentido dizia respeito à permissão dada para a loucura no período do carnaval (“Eu não, eu não vou desesperar/ Eu não vou renunciar, fugir/ Ninguém, ninguém vai me acorrentar/ Enquanto eu puder cantar”)<sup>16</sup>.

Em outra canção de muito sucesso, a música tomava uma tonalidade leve e a letra apresentava uma carta a um amigo no exterior. As notícias repetidas incansavelmente se reduziam a: “Aqui na terra tão jogando futebol/ Tem muito samba, muito choro e rock-and-roll/ Uns dias chove, noutros dias bate sol/ Mas o que eu quero é lhe dizer/ Que a coisa aqui está preta” (*Meu caro amigo*, de Francis Hime e Chico Buarque, 1976)<sup>17</sup>.

Em 1971, Chico Buarque compôs uma de suas canções mais importantes, *Construção*, toda elaborada com proparoxítonas que são intercambiadas ao longo da poesia. Um trabalho muito refinado de linguagem e uma forma ousada de

<sup>13</sup> ©Copyright 1970 by Cara Nova Editora Musical Ltda.

<sup>14</sup> *Bom conselho*: “Ouça um bom conselho/ Que lhe dou de graça/ Inútil dormir que a dor não passa/ espere sentado/ ou você se cansa/ Está provado, quem espera nunca alcança...” © Copyright 1972 by Cara Nova Editora Musical Ltda.

<sup>15</sup> *Atrás da porta* (Francis Hime e Chico Buarque, 1972), ©Copyright 1972 by Cara Nova Editora Musical Ltda. “Quando olhaste bem nos olhos meus/ E o teu olhar era de adeus/ Juro que não acreditei/ Eu te estranhei/ Me debrucei/ Sobre teu corpo e duvidei/ E me arrastei e te arranhei/ E me agarrei nos teus cabelos/ Nos teus pelos (\*)/ Teu pijama/ Nos teus pés/ Ao pé da cama/ Sem carinho, sem coberta/ No tapete atrás da porta/ Reclamei baixinho/ Dei pra maldizer o nosso lar/ Pra sujar teu nome, te humilhar/ E me vingar a qualquer preço/ Te adorando pelo avesso/ Pra mostrar que ainda sou tua/ Só pra provar que ainda sou tua.”

(\*) A palavra pêlos foi censurada e o verso foi substituído, na primeira gravação, por “No teu peito”.

<sup>16</sup> ©Copyright 1971 by Cara Nova Editora Musical Ltda.

<sup>17</sup> ©Copyright 1976 by Trevo Editoria Musical Ltda.

organizar os versos, para uma temática sobre as condições de vida dos operários da construção civil. Análises críticas sobre o tema estavam banidas dos jornais, enquanto a morte pela queda do alto de um desses imóveis em construção era banalizada.

Nos anos 1970-1974, os trabalhadores sofreram uma sobrecarga de horas de trabalho, possibilitada pela paralisia dos sindicatos (cuja existência foi praticamente proibida, ao menos como verdadeiros sindicatos) e pelo poder quase absoluto dos patrões. Entre 1969 e 1972, durante o que foi chamado de “milagre brasileiro”, três anos de crescimento econômico acelerado e achatamento salarial fizeram melhorar os indicadores econômicos e os lucros, ao mesmo tempo em que as condições de trabalho pioravam, chegando ao seu nível mais baixo. Os trabalhadores da construção eram, no mais das vezes, migrantes das regiões mais pobres e cumpriam jornadas de trabalho de 12 a 18 horas sem nenhum equipamento de proteção. Muito frequentemente, um deles caía do alto desses arranha-céus em construção, e as notícias de morte de operários se tornavam banais, quase cotidianas. Essa canção era um choque, a evidência de uma realidade que não tinha nada de necessário. Imediatamente reconhecida como uma obra-prima, *Construção* era quase um monumento de desafio à ditadura.

Difícil comentar essa poesia quase intraduzível. Um operário anônimo constrói um imenso imóvel “mágico/lógico”. Um homem que se torna máquina, com os olhos cheios de cimento e lágrimas, para ao meio-dia para comer nas alturas, num equilíbrio precário como sua própria vida. Por seu choro, sua festa, seu naufrágio, ele escapa da construção: depois de tropeçar no céu (como se ouvisse música), voa como um pássaro até acabar-se no chão como um pacote flácido. Agoniza na calçada, pública, e sua morte atrapalha as pessoas e dificulta o trânsito. Os pontos extremos se encontravam: o operário esmagado pela magia sórdida de um mundo modernizado às suas custas gerava a modernidade mágica da poesia. Esses dois extremos se tocavam nessa morte pública, como ferida exposta num mundo indiferente.

Mais uma vez, Chico Buarque não falava diretamente de política. Sua poesia se voltava, de uma forma ao mesmo tempo moderna, refinada e elegante, mas também direta e dura, para aqueles que não tinham mais nenhum direito, sequer o direito à palavra ou à existência. Mesmo sua morte era um transtorno.

Ainda em 1971, uma outra canção furiosa – *Deus lhe pague* – na qual uma fórmula religiosa é transformada e deturpada num grito de raiva. A resposta clássica e usual dos mendigos “Deus lhe pague” não comporta mais nenhum agradecimento e sim uma ameaça.

A ditadura e a censura hiperpolitizavam a vida social. Tudo era proibido, “tudo era pecado”, todas as palavras tinham um duplo sentido; cantar uma canção podia significar adesão à “subversão”. É até difícil dizer quais canções de Chico Buarque, nesse período, não foram “políticas” nesse sentido. Por exemplo, uma canção de amor se tornava o contrário, somente em função do título: *Esta passou*, de 1971, composta de coautoria com Carlos Lyra. O título dizia tudo: tantas canções proibidas, tantas coisas que não se podia cantar ou escutar... sem dizer nada. A letra? Uma canção de amor.

É possível que o aspecto contestador das canções de Chico Buarque ultrapassasse amplamente suas intenções. Em um livro publicado recentemente, ele diz:

Eu não me sentia na obrigação de fazer uma música engajada. Mas, na época, a música assumia uma nuance política que não era intencional. A censura via mensagens subliminares onde elas não existiam. A esquerda também queria ver essas mensagens. [As pessoas lhe diziam:] “Ah, mas o que você queria dizer...” [Chico Buarque continua:] Não, eu não queria dizer nada, é uma canção de amor.<sup>18</sup>

A produção ia além do produtor. Não era somente a esquerda que procurava – e também inventava – duplos sentidos nas poesias de Chico Buarque. Uma parte enorme de seu público também o fazia. E o fazia autorizado pela quantidade de poesias censuradas, pelo jogo de gato e rato que Chico Buarque mostrava ser possível.

A insistência da repressão transformava Chico Buarque em porta-voz da resistência, mas ele não aceitava ser seu líder. No entanto, participou muitas vezes de atividades políticas – autorizadas ou não – e foi um dos músicos mais importantes a se pronunciar coerentemente contra a ditadura e contra todos os acordos espúrios sugeridos ao longo daqueles anos.

Assim, ainda durante os anos 1970, cansado desses controles, tendo certeza de que a censura se abatia *a priori* ao ver a autoridade suas músicas, Chico cria um outro si-mesmo, um heterônimo: Julinho da Adelaide. Ele assinava assim canções mais próximas dos ritmos internacionais, com palavras ambíguas e engraçadas. Algumas dessas canções fizeram bastante sucesso, como *Jorge Maravilha* (1974), em homenagem a Jorge Ben, cantor e compositor. Nessa música, versos muito pobres diziam: “Você não gosta de mim/ Mas sua filha gosta (...)/ Mais vale uma filha na mão/ Do que dois pais voando”<sup>19</sup>. Chico fazia referência a certos policiais que o procuravam para levá-lo à polícia política, mas que pediam autógrafos na saída, supostamente “para suas filhas”<sup>20</sup>. Verdadeira ou não, a versão difundida na época (quando a boca a boca substituíam os jornais censurados) era mais divertida. Chico Buarque teria composto esses versos em homenagem a Amélia Geisel, filha do general-presidente. Ele nega, mas uma parte do seu público acreditava convicto nesta versão. A aventura de Julinho da Adelaide terminou em 1975, quando o *Jornal do Brasil* revelou a farsa montada por Chico para a censura<sup>21</sup>.

Chico Buarque aproveitava todas as circunstâncias para tentar romper o cerco ao redor de seu trabalho. Com Ruy Guerra, entre 1972 e 1973, escrevera uma peça de teatro – *Calabar* – que, depois de uma primeira liberação com várias partes censuradas, foi integralmente proibida. A peça propunha uma releitura da história do Brasil onde o papel dos considerados traidores ou heróis nacionais era questionado. Ora, nessa peça, uma cena mencionava a lenda popular do boi voador. Antes da interdição final da peça, essa parte já havia sido cortada pela censura.

<sup>18</sup> Regina Zappa, *Chico Buarque para todos*, p. 114.

<sup>19</sup> ©Copyright 1974 by Cara Nova Editora Musical Ltda.

<sup>20</sup> Regina Zappa, *op. cit.*, p. 122.

<sup>21</sup> Dalí em diante, a apresentação das poesias à censura devia ser acompanhada dos documentos de identidade.

Com humor, Chico Buarque e Ruy Guerra dão mais um golpe na ditadura ao registrar, para o carnaval de 1973, uma canção com o título *Boi Voador não pode*. A poesia era quase incompreensível, já que poucos podiam fazer a relação com a peça proibida. No entanto, a canção era muito engraçada, e se não se sabia contra o que tinha agido a censura, a denúncia era muito clara: “Quem foi quem foi/ que falou do boi voador/ manda prender esse boi/ seja esse boi o que for./ O boi ainda dá bode/ Qual é a do boi que revoa/ boi realmente não pode/ voar à toa./ É fora, é fora, é fora/ é fora da lei, é fora do ar/ é fora, é fora, é fora/ segura esse boi/ é proibido voar”<sup>22</sup>.

O humor tinha, certamente, um gosto amargo, um gosto de resposta a uma perseguição para a qual não se avistava um fim. O riso denunciava e ajudava a suportar a longa duração da ditadura.

Dois comentários adicionais se impõem. O primeiro, sobre a canção *Cálice*, composta com Gilberto Gil em 1973. O texto joga com a sonoridade do termo, cujo sentido é empregado tanto para o caráter ritual e simbólico (religioso) do cálice, quanto o da imposição do cale-se. Composta para um espetáculo em uma Sexta-Feira Santa, organizada pela *Phonogram* (gravadora de Chico Buarque na época), o cálice era também o cale-se. Essa poesia trabalha de forma profana o sofrimento do Cristo e o põe em relação com o sangue derramado pela ditadura. Brilhante e torturada, a letra foi evidentemente proibida pela censura. O refrão repetia: “Pai, afasta de mim este cálice/ De vinho tinto de sangue”<sup>23</sup>.

Os dois compositores, no entanto, decidiram tocar a música, mesmo sem letra. A Phonogram cortou os microfones<sup>24</sup>. A censura não precisava mais da polícia política. Por sinal, Chico teve sérias dificuldades com as gravadoras, assim como com a Globo, que proibiu sua participação nos programas da emissora. Ele ficou longe da telinha – principalmente da Globo – durante anos, mesmo quando, no final da censura, a Globo o convidava.

O segundo comentário diz respeito às canções que faziam referência a Portugal, à colonização e à revolução portuguesa. A primeira, *Fado tropical*, com Ruy Guerra, pertencia também à peça *Calabar* (1972-1973). Uma poesia muito bem trabalhada mostrava o sonho de dominação do colonizador português e o refrão dizia: “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal/ Ainda vai tornar-se um imenso Portugal”<sup>25</sup>. Pelo jogo de duplo sentido na letra, a canção fazia pensar, num primeiro momento, na ditadura portuguesa, no poder há décadas. Era uma previsão sombria.

No entanto, após a Revolução dos Cravos em 1974 em Portugal, o sentido do refrão mudou completamente e podia ser compreendido como uma nota de esperança... A outra canção, *Tanto mar* (1975), era um doce elogio à revolução e pedia aos amigos

---

<sup>22</sup> ©Copyright 1972 by Cara Nova Editora Musical Ltda.

<sup>23</sup> Ver os comentários de César Guimarães em “A paixão segundo Gil e Chico”.

<sup>24</sup> Chico Buarque de Hollanda. *Chico Buarque. Letra e música*, op. cit., p. 132.

<sup>25</sup> “(...) No fundo, eu sou um sentimental/ Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dose de lirismo/ (além da sífilis, é claro)/ Mesmo quando minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar/ Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora...” A parte entre parênteses foi proibida pela censura. ©Copyright 1973 by Cara Nova Editora Musical Ltda.

portugueses um cravo de lembrança, e um ramo de alecrim. Ela foi completamente censurada.

Não é possível esgotar, nos limites deste artigo, a enorme quantidade de canções/poesias produzidas por Chico Buarque, mais de uma centena somente nos anos 1970. Como vimos, Chico Buarque não somente resistiu abertamente à censura, mas inventou uma resistência peculiar, pelo jogo de duplo sentido e pelo deslocamento de sentido das palavras e, eventualmente, do conjunto da poesia.

A censura foi abolida em 1979, mas o governo militar duraria ainda até 1985. Durante os anos 1980, marcados pelo engajamento popular pela redemocratização, Chico Buarque se fez ouvir em todas as manifestações populares significativas.

O fim das ditaduras deixa por vezes um certo vazio para os criadores: o que fazer do hábito adquirido de falar por metáforas, de criar duplos sentidos? Chico Buarque não teve um hiato em sua criação, e conservou suas características, o que foi difícil para muitos músicos e poetas. Entre essas características, destacamos uma sensibilidade aguçada para os problemas sociais, uma facilidade extrema para assumir o ponto de vista de seus personagens, inclusive das camadas mais humildes, e um trabalho sério e refinado com as palavras. Chico Buarque manteve a união entre sua poesia e essa sonoridade da bossa nova que se consolidou de fato como a música popular do Brasil. Tornando-se mestre no deslocamento do sentido das palavras mais correntes, esse procedimento se tornou para ele uma ferramenta crítica para desnaturalizar esta sociedade que continuaria profundamente desigual.

Podemos afirmar que Chico Buarque teve um percurso revolucionário? Certamente não. Ele tem traços contraditórios? Com certeza. No entanto, o percurso poético e musical de Chico Buarque tem um alto grau de coerência, que persiste até hoje. E essa coerência é a principal marca política de sua produção poética. Ele nunca aceitou o posto de herói que muitos queriam lhe atribuir. Se se obstinou contra a ditadura, não se limitou a isso, e preservou todas as qualidades e dúvidas de um músico/poeta, recusando uma especialização política da cultura e conservando o político na cultura. Se a arte é uma das formas de tomar consciência do mundo, é nas contradições deste mundo que Chico Buarque de Hollanda faz pensar.

### **Sobre o texto e autor**

Tradução de Tiago Saboga. Originalmente publicado na revista Tumultes, n. 19, dez. 2002. Cahiers du Centre de Sociologie des Pratiques et des Représentations Politiques, Paris-7. Paris: Ed. Kimé. A atual versão é parte do livro Reflexões impertinentes: história e capitalismo contemporâneo (FONTES, 2022).

Virgínia Fontes é historiadora, com mestrado na Universidade Federal Fluminense - UFF (1985) e doutorado em Filosofia - Université de Paris X, Nanterre (1992). Atua na Pós-Graduação em História da UFF. Integra o NIEP-MARX/UFF - Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas sobre Marx e o marxismo. Na Fiocruz,

participa da pós-graduação da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio-EPSJV, coordenou e participou de curso de Especialização "Trabalho, Educação e Movimentos Sociais". Em atuação conjunta entre Escola Nacional de Saúde Pública-ENSP, a EPSJV e o Ministério da Saúde, coordenou coletivamente e atuou no mestrado profissional "Trabalho, Saúde, Ambiente e Movimentos Sociais". Principais áreas de atuação: Teoria e Filosofia da História, Epistemologia, História do Brasil República, História Contemporânea. Docente da Escola Nacional Florestan Fernandes-MST. Coordenadora do GT História e Marxismo-Anpuh (Associação Nacional de História). Integra diversos conselhos editoriais no país e no exterior.

### **Referências**

FONTES, Virgínia. Reflexões im-pertinentes: história e capitalismo contemporâneo. Rio de Janeiro: Maud X, 2022.