

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA

CHICO BUARQUE: RELAÇÕES DE GÊNERO E TRABALHO
NO BRASIL (1970 A 1980)

SORAIA FERREIRA LEMOS

SORAIA FERREIRA LEMOS

CHICO BUARQUE: RELAÇÕES DE GÊNERO E TRABALHO
NO BRASIL (1970 A 1980)

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação do Prof. Dr Newton Dângelo.

Uberlândia, Julho de 2008.

SORAIA FERREIRA LEMOS

CHICO BUARQUE: RELAÇÕES DE GÊNERO E TRABALHO
NO BRASIL (1970 A 1980)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Newton Dângelo – Orientador

Prof. Diogo de Souza Brito

Prof. Ms. Florisvaldo Paulo Ribeiro Júnior

Para os que sempre me apoiaram,
minha família e esposo.

AGRADECIMENTOS

Depois de um longo caminho percorrido termino mais uma etapa importante de minha vida, este trabalho representa a caminhada rumo ao conhecimento e realização pessoal. Foi uma caminhada difícil, mas pude durante este trajeto colher frutos que me levaram a um amadurecimento.

Assim muitas pessoas me acompanharam por este caminho e não posso deixar de manifestar minha gratidão.

Agradeço em especial a meus pais que não mediram esforços para que eu pudesse chegar até aqui.

Em especial ao professor Newton Dângelo que me acolheu sem ressalvas e me orientou com uma paciência inesgotável, me apontando novos caminhos que poderiam melhor ser percorridos.

A minha querida irmã Simone e a amiga Gilda que se dispuseram a me ajudar na correção deste trabalho.

A minha grande amiga Denise que foi minha fiel companheira de trajeto entre Araguari e Uberlândia durante estes anos de graduação, sempre me dizendo palavras de ânimo quando eu pensava em desistir.

A Banca Examinadora composta pela Prof. Diogo e pelo Prof. Ms Florisvaldo que se dispuseram a analisar este trabalho.

Agradeço ao secretário João Batista que muito me ajudou durante etapa da minha vida.

Ao meu esposo que mudou minha vida de rumo me ensinando novas formas de pensar a vida, e compreendeu as inúmeras vezes que necessitava estar sozinha para escrever.

A todos meu carinho e minha eterna gratidão.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1: O nascimento de um poeta.....	12
1.1: Chico, música, juventude e família.....	12
1.2: Música e História: um debate historiográfico.....	21
1.3: Raízes musicais de Chico Buarque	28
Capítulo 2: Chico Buarque em Construção.....	34
2.1: Valsinha	38
2.2: Cotidiano.....	42
2.3 : Construção.....	48
2.4: Sem Açúcar.....	54
Capítulo 3: Chico À flor da Pele.....	59
3.1: Mulheres de Atenas.....	61
3.2: Angélica	68
3.3: Eu te Amo	72
3.4: Linha de Montagem.....	75
Considerações Finais.....	80
Fontes.....	81
Referências Bibliográficas.....	83

RESUMO

Nesta pesquisa me propus a traçar um paralelo entre canção do compositor Chico Buarque e o momento histórico no Brasil a ditadura militar. Para isto escolhi o período de 1970 a 1980, onde o compositor esteve no auge de sua carreira, marcando também como figura consagrada na mídia como cantor de protesto.

O período elucidado tem como característica pensar no processo de crescimento e amadurecimento do compositor, que criou uma nova linguagem para vencer os cortes dos censores da ditadura militar.

Aqui você saberá porque Chico Buarque de Hollanda é o artista de seu tempo. Para tanto pesquisei sua vida e procurei verificar em que medida o filho do historiador Sérgio Buarque fez dele este grande artista, que sabe como ninguém transformar em poesia nossos sentimentos.

Saberá também que suas músicas serão lembradas por gerações e gerações porque são canções eternas capazes de mostrar os anseios, as angústias, as esperanças e as alegrias de toda uma sociedade.

Introdução

Chico de Hollanda, de aqui e de alhures

“ (...) 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 ”⁴

Ruy Guerra, cineasta e escritor, outubro de 1998.

Para começar qualquer trabalho é necessário justificar o que moveu a dedicação de meses de trabalho. Como uma futura historiadora o impulso maior neste trabalho foi a busca de conhecimento⁵ a partir da aceitação do desconhecimento de um tema tão importante na carreira de qualquer historiador, a abordagem sobre cultura popular e principalmente sobre a música popular brasileira.

A escolha por Chico Buarque não é pessoal ou por apelo de fã, pois na verdade não poderia basear-me neste fato, pois desconhecia a vida do compositor. A escolha se deu pelas conversas com professores durante a vida acadêmica, principalmente pelas disciplinas de História do Brasil, Tópicos Especiais em História da América, ambas ministradas pela professora Kátia Paranhos.

Ao pensar na música como manifestação cultural de nosso país e mais ainda na sua importância como instrumento das massas populares num processo de aproximação e distanciamentos dos fatos ocorridos na ditadura militar, pude perceber que suas canções se inserem na música como diferenciador, ou melhor como a voz que acalenta o povo

⁴ GUERRA, Ruy. Chico de Hollanda , de aqui e alhures. 1998. Disponível em [http://www.chicobuarque.com.Br/construção/index. Html]. Acesso em 15/06/08

⁵ Baseando –me na busca de conhecimentos com as idéias de Marc Bloch a cerca de como deve ser o ofício do historiador, podemos entender que todo historiador deve ser como o ogro. “O bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça” Marc Bloc é um faminto, um faminto de história, um faminto de homens dentro da história. O historiador deve ter apetite. É um comedor de homens”. BLOCH, Marc. Apologia da história ou ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

brasileiro, mas ao mesmo tempo nos inspira a mudanças sociais, e a conhecer o Brasil através de seus olhos já descritos como de ardósia, diria eu da cor da esperança.

Pesquisar sobre Chico Buarque não é uma tarefa fácil. Muito se tem falado sobre ele, muito tem se pesquisado. Não é por acaso que ele é considerado um artesão da música popular brasileira

Ao pensar em toda a discografia e todas as suas obras logo nos remetemos a idéia do país que vivemos.

Na verdade Chico Buarque consegue e tem conseguido desnudar o Brasil, colocando a frente de suas canções sujeitos sociais amordaçados pelas injustiças, e pela própria exclusão social de nosso país.

Ao pensar o Brasil entre 1970 e 1980, nos foi possível perceber muito mais do que sambas, ou expressões de arte popular, podemos acima de tudo perceber através do filho do historiador Sergio Buarque de Hollanda, sujeito sensível, político, crítico e que abusa da alteridade para com seu próximo.

Ao falar de operários, malandros, prostitutas, mulheres oprimidas, Chico Buarque dá voz a sujeitos que há muito não falam, bem como nos leva a repensar os valores que conservamos no país que vivemos.

Pesquisar Chico Buarque é muito mais complexo do que simplesmente afirmar que a canção “Apesar de Você” apresenta uma manifestação de protesto ao governo do presidente Médici.

No primeiro capítulo desta pesquisa inicio com uma breve biografia do compositor, pois acredito que foi valido porque se torna mais fácil compreender a trajetória do compositor partindo dos fatos ocorridos em sua vida, como o apego ao futebol, ou ainda a presença de Vinicius de Moraes na casa dos Buarque.

A influência da música na vida do compositor através que de sua mãe uma pianista amadora e ainda a presença da Babá, com seu rádio, onde Chico Buarque teve contato com os sambas brasileiros e o rock americano. Através de sua biografia podemos entender a influência de Sérgio Buarque de Hollanda, na constituição de ser

mais politizado e crítico, que consegue ver um Brasil muito mais além do que a nação do samba e do futebol.

Partindo desta escolha percorri a historiografia para conhecer melhor o objeto a ser pesquisado: as canções. Dentro deste universo conheci melhor o historiador Marcos Napolitano, o qual trabalha a canção enquanto documento histórico. Foi através deste historiador que pude saber como poderia analisar uma canção sem mutilá-la.

Através das leituras dos autores como Umberto Eco, Adorno, Alcyr Lenharo e Martin - Barbero, pude buscar referências para entender que música constitui um elemento da cultura popular, o que acaba nos remetendo a idéia de Indústria Cultural e Cultura de massas, onde a canção permeia entre de popular e erudito. Assim, a leitura destes autores me serviu de luz para compreender a música popular brasileira como processos de apropriações de nossas culturas, como as manifestações de oralidades transmitidas de em geração em geração, a manifestações das cantigas sertanejas ao redor das fogueiras como manifestações de contos e casos transmitidos em músicas e apropriados pelas gerações futuras. A influência do negro nas suas manifestações de orações transmitidas e aperfeiçoadas em novas expressões até a chegada o do que conhecemos sambas, resulta hoje na forma mais tipicamente brasileira.

Ao abordar as raízes musicais de Chico Buarque, pretendo demonstrar como o compositor buscou nos grandes compositores, principalmente os sambistas como Noel Rosa, Ismael Silva, Ataulfo Soares, inspiração para compor seus sambas. Ao buscar as origens musicais do compositor, pretendemos não tratar de forma biográfica sua carreira, mas principalmente entender como bases nas leituras desses compositores como Noel Rosa maneira de continuidades de temas, um deles em especial a temática feminina e linguagem mais sensível.

No segundo capítulo, parto para a análise das canções, levando em consideração o período proposto da década de 1970, em que analisamos quatro canções com temáticas que permanecem entre as relações de trabalho e o cotidiano das relações homem e mulher. As canções elucidadas compõem, com exceção de “Sem Açúcar”, o disco “Construção”, gravado em 1971, tendo se tornado um dos mais polêmicos de sua

carreira, principalmente por que é um dos primeiros discos lançados após o exílio na Itália.

As canções abordadas são “Valsinha” composta em parceria com Vinícius de Moraes, “Cotidiano”, “Construção” e “Sem Açúcar”.

Apesar das canções apresentarem temáticas diferenciadas, uma constante foi possível analisar; todas as quatro canções apresentam um fato que se relaciona com o *dia*. Em “Valsinha” a idéia está marcada pela mudança dos atos do homem para com sua mulher em um dia. Já em “Cotidiano” a idéia de dia está marcada pela rotina do casal, e ao narrar repetidamente, o pronome “todo” vem para demonstrar a falta de novidade no cotidiano do casal. Em “Construção” a trajetória do operário é marcada pelo dia da morte do operário no sábado como a morte.

Em “Sem Açúcar” a idéia de dia é marcada pela falta de rotina na vida mulher, onde cada encontro o seu homem é marcada pela novidade, numa mistura de amor e violência. O dia é marcado pelas expressões “todo dia ele faz diferente” para descrever instabilidade da relação amorosa, que na verdade também é marcada pela violência.

No terceiro capítulo temos como principal característica um compositor mais sensível, ou melhor, “à flor da pele”, onde podemos perceber uma permanência de temas relacionados a temática feminina.

Escolhemos como período o de 1976 a 1980, onde abordaremos também quatro canções. Podemos através da análise das canções perceber a permanência além das temáticas femininas, as questões que envolvem o seu cotidiano. Serão apresentadas, “Mulheres de Atenas”, “Angélica” composta em parceria com Milton, “Eu te amo” em parceria com Tom Jobim e por ultimo a canção “Linha de Montagem” que nos traz a temática do trabalho, mas influenciado pelo processo de reabertura política vividos no final da década de 1980.

CAPITULO 1

O nascimento de um poeta.

1.1 -“Chico, música, juventude e família”

“Chico é todo ele palavra. Esse o seu reino, a sua mátria, a razão de seu viver. Por isso a preserva tanto. Conhece o seu valor e cuida de não desperdiça-la. Nele também o verbo se faz carne, e música e texto e protesto. Por isso, preza tanto o espaço que o abriga: o silencio, onde aprendeu com os monges a lapidar significantes e significados.” Frei Betto³

Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro no dia 19 de junho de 1944. É filho do casal Sérgio Buarque de Holanda (historiador) e da pianista amadora Maria Amélia Alvim Buarque, que tiveram sete filhos. É o quarto filho, os demais são: Heloísa (Miucha), Sérgio, Álvaro, Maria do Carmo (a Pii), Ana Maria (a Baía) e Cristina.

Chico Buarque e sua família mudou-se em 1946 para São Paulo, devido a um convite que seu pai recebera para ser diretor do Museu do Ipiranga, e aos nove anos mudaram-se para Itália onde o historiador Sérgio Buarque fora convidado para lecionar Estudos Brasileiros na Universidade de Roma.

Sua temporada na Itália foi marcada pela criação de sua cinemateca, além de jornais e filmes, tudo tido como normal para uma criança de nove anos em país estrangeiro.

Nesse período Chico Buarque tornou-se trilingüe, pois estudava na escola americana de Notre Dame Internacional onde aprendeu inglês, na rua falava italiano e em casa português.

Nestes dois anos na Itália a presença do amigo da família o compositor Vinícius de Moraes era de fundamental importância na formação musical do futuro compositor.

³ FERNANDES, Rinaldo. (org.) **Chico Buarque do Brasil** : textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Gramond: Fundação Bilbioteca Nacional, 2004

Após este período na Itália, Chico e sua família regressaram para o Brasil e foi matriculado no Colégio Santa Cruz em São Paulo. Foi nesta época em que viveu mais intensamente a sua paixão pelo futebol. Aliás, paixão esta herdada pela sua mãe, que era torcedora fiel do Fluminense e embalava o recém nascido Francisco com o hino do time. Como resultado tem um torcedor convicto do Fluminense e apaixonado por futebol, chegando a ser comentarista esportivo na Copa de 1998.

Em 1958 Chico Buarque participou de um movimento religioso, os Ultramontanos⁶, uma espécie de embrião da organização de extrema –direita TFP-Tradição, Família e Propriedade, estes eram ligados ao professor de História Geral, Carlos Alberto de Sá Moreira, do Colégio Santa Cruz. O movimento religioso vivia ancorado nas idéias da Idade Média e anunciavam o Juízo Final. A febre pela religiosidade levou Chico a comungar desenfreadamente e a fazer longas caminhadas como sacrifício. Sua família, preocupando-se com a situação, levaram-no para um colégio interno em Cataguazes em Minas Gerais.

Aos treze anos aprendeu suas primeiras notas de violão com sua irmã Miucha, quando acabou compondo operetas que eram encenadas pelas suas irmãs, Ana, Cristina e a Maria do Carmo.

Sua primeira composição foi a “Canção dos Olhos” feita aos quinze anos, o que contradiz sua primeira intuição antes de ir para Itália onde se despediu de sua avó paterna, dona Heloisa com um bilhete onde dizia:

⁶Do latim *ultramontanus*. O termo designa, no catolicismo, especialmente francês, os fiéis que atribuem ao papa um importante papel na direção da fé e do comportamento do homem. Na Idade Média, o termo era utilizado quando se elegia um papa não italiano (“além dos montes”). O nome toma outro sentido a partir do reinado de Filipe, o Belo (século XIV) na França, quando postularam os princípios do galicanismo, no qual defendiam o princípio da autonomia da Igreja francesa. O nome ultramontanos foi utilizado pelos galicanos franceses, que pretendiam manter uma igreja separada do poder papal e aplicavam o termo aos partidários das doutrinas romanas que acreditavam ter que renunciar aos privilégios da Gália em favor da “cabeça” da Igreja (o papa), que residia “além dos montes”. O ultramontanismo defende, portanto o pleno poder papal.

Retirado: www.Unicamp.br/glossario. Acesso em 06/04/08.

“Olhe, vizinha, não se esqueça de mim se quando eu chegar aqui e você já estiver no céu. Lá mesmo veja, eu sou um cantor de rádio. Francisco”.⁷

Sua avó veio a falecer em 1957 e só foi ouvir Chico Buarque no céu na década de 60.

Desta primeira composição aparecem apenas alguns versos que sua irmã Heloisa gravou de memória.

“Meu Deus, o que será que tem

Nesses olhos teus

O que será que tem

Pra me seduzir”⁸

Cantada sem deixar pistas na sua letra de quem eram os olhos sedutores só sendo descoberta ao ser cantada pelo autor enquanto este arregalava os olhos ao cantá-la.

Esta canção foi apresentada pela primeira vez no Colégio Santa Cruz, sendo também sua primeira apresentação em público.

Em 1961 compôs “Marcha para um dia de Sol”, período em que os movimentos estudantis começaram a se organizar. O jovem Chico com 17 anos começa a perceber que seu país vivia um momento de grande transformação econômica e política. Neste ano, Chico Buarque tem sua primeira aparição nos jornais, mas não como compositor e cantor, mas pelo furto de um carro ocorrido nas férias de dezembro. Junto com seu amigo Oliver, os jovens resolveram “puxar” um carro para dar umas voltinhas, prática esta muito comum nos anos 60, sendo conhecida como furto de uso.

Em 1963 presta vestibular na FAU-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, no curso de Arquitetura, sua escolha se deve à paixão aos trabalhos do arquiteto Oscar Niemeyer. Chico Buarque projetou aquilo que ficou conhecido como a Casa do Oscar, que era um terreno na Rua Iguatemi, que os Buarque tinham projeto de construir no futuro. O

⁷ HOLLANDA, Chico Buarque de. **Tantas Palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 p. 15

⁸ Id. 2006.p.33

sonho só ficou no papel, pois num momento de dificuldade financeira seus pais sua mãe tiveram que vender o terreno.

Chico freqüentava as aulas e com seus colegas conversava sobre música e política, cantava e compunha seus sambas. Permaneceu na FAU por três anos este período foi de suma importância para confirmação de seu talento como compositor e cantor. Na verdade queria mesmo “era cantar como João Gilberto, compor como Tom Jobim e escrever como Vinicius de Moraes.”

Sua formação musical, esta se deve em primeiro lugar ao clima musical em sua família, com a presença da mãe pianista e a irmã mais velha Miucha que já cantava, além da influência do amigo Vinicius, também escutava os grandes ídolos como Noel Rosa, Ismael Silva e Ataulfo Alves, além de escutar música estrangeira que era aprendida no rádio de Dona Benedita, a Babá. Chico Buarque admirava canções do francês Jacques Brel, gostando ainda de imitar os rocks do jovem Elvis Presley.

Em 1964 tem início a ditadura militar no Brasil, juntamente com uma atmosfera de revolta, marcada por fatos tristes, como a instauração da censura, agressão a artistas, tortura e desaparecidos.

Em 1966 Chico vence o 2º Festival de Música Popular Brasileira, da Record, com a canção “A Banda”. Nesse mesmo ano conhece por intermédio do ator Hugo Carvana, a atriz Marieta Severo, com a qual conviveu por trinta anos. Desta união nascem três filhas; Silvia, Helena e Luisa. Sendo Silvia e Luisa atrizes assim como a mãe e Helena casada com o músico Carlinhos Brown, com quem teve os filhos Francisco e Clara.

Em treze de dezembro do ano 1968, o governo de Costa e Silva impôs o AI-5 e com isso Chico se exila na Itália em companhia da mulher Marieta e lá permanece até 1970, regressando ao Brasil com sua primeira filha nos braços, Sílvia, que nasceu na Itália, foi registrada no Consulado Brasileiro e teve como padrinho nada menos que o amigo compositor Vinicius de Moraes. A respeito do nascimento de sua filha ele declarou na Revista Fatos & Fotos:

“Não, minha filha não ia se chamar Rita nem Carolina temos ainda um mês para decidir e registrar no Consulado Brasileiro, brasileira sim, senhor. Olha aí, pode até dizer

*eu sou esse artista de projeção, mas deixa eu brincar de vez em quando. Três anos de vida publica cansam qualquer um, mas não quero que minha filha me encontre circunspecto . Afinal, ela é afilhada do Vinicius, há se ser minha amiga. É por isso que, á noite sempre vou grudar o rosto no vidro do berçário. Ela é muito preguiçosa e dorme o tempo inteiro, rindo. Mas quando abrir os olhos, ela talvez me veja como pai. Sabe duma coisa? Ela não vai ser a filha do Chico Buarque nenhum. Eu é que vou ser o pai dela.”*⁹

No campo da literatura, sua carreira começou mais tarde em 1967 com a peça “Roda Viva”, uma comédia sobre um artista popular triturado pelos mecanismos do Showbusiness. A peça foi confiada ao diretor José Celso Martinez. E encenada durante um período difícil na política brasileira, no que diz respeito a censura, a peça foi proibida e alguns artistas agredidos.

Sobre a literatura, quando Chico estava no Colégio Notre Dame, sua professora a Miss Tuttle, despediu do jovem Buarque com a seguinte previsão;

*“Quando o tempo passar e estiver crescido profetizou a mestra, vou procurar contos e romances escritos por F.B de Hollanda.”*¹⁰

Em 1973 escreveu a peça “Calabar”, em parceria com Ruy Guerra que constituiu uma ponte de atrito entre Chico e a censura. Esta questionava o papel histórico do mulato pernambucano Domingos Fernandes Calabar, durante a ocupação do holandês Mauricio de Nassau, entre 1630 a 1645. Calabar era tido como traidor, pois ficou ao lado dos invasores e foi executado. Esta foi censurada em seu conteúdo e também seu disco com o nome “Chico Canta Calabar”, ficando como “Chico Canta”¹¹.

Em 1974, Chico Buarque escreve a novela “Fazenda Modelo” livro que faz uma alegoria do Brasil colocando no lugar de pessoas, bois, vacas, e no lugar de país, uma enorme fazenda.

⁹Fatos e fotos . Abril 1969. Disponível em WWW. Chicobuarque.com.br/entrevista. Acesso em 14/11/07

¹⁰ HOLLANDA, op.cit.,p. 16

¹¹ HOLLANDA, C.B. **Chico canta (Calabar)**. Philips 1973

Gota d' água foi escrita em 1975. É uma peça que representa uma transposição da “Medéia” de Eurípides, para o subúrbio carioca.

Logo após, em 1978 temos a peça “Ópera do Malandro” uma comédia musical, marcada pela presença de um triângulo amoroso envolvendo as personagens Lúcia, Terezinha e Max. A trama tem como eixo central a malandragem de dois personagens que trabalham com contrabando e com a prostituição no Brasil. Apesar de ser escrita nos anos 70 a peça é uma crítica a ditadura do Estado Novo no Brasil, no período getulista.

Para crianças, escreveu em forma de poema “Chapeuzinho Amarelo”, inspirado na sua filha Luisa. O poema apresenta seu desejo que as crianças cresçam livres, sem medo, revelando que algumas coisas só parecem assustadoras, mas na verdade não são.

Traduziu e a adaptação de os “Saltimbancos”, fábula inspirada no conto dos Irmãos Grimm. A estória que relata as aventuras de um burro, um cão, uma gata e uma galinha, que em busca de uma vida melhor fogem dos donos.

Em 1991, temos o seu primeiro romance: “Estorvo”. Segundo o jornalista José Cardoso Pires:

“O romance é uma peregrinação alucinada em demanda das raízes perdidas, através dos percursos existenciais, povoados de assombro e de solidão. Aqui todas as funções de equilíbrio das estruturas sociais- família, amizade e poder – perdem sua consistência e entram na ruptura (e do escritor) se prolonga sobre elas.”¹²

O segundo romance escrito em 1995, com o título de “Benjamim”, que acabou virando filme, narrado em terceira pessoa, trata da vida de Benjamim Zambraia, que vive uma história marcada por culpas e amarguras.

O terceiro romance “Budapeste” escrito no século XXI, mais precisamente no ano de 2003 tem como fonte a vida do escritor húngaro Paulo Rónai, que tendo aprendido português emigrou para o Brasil, na Segunda Guerra Mundial e se tornou o maior tradutor do húngaro para o português e vice-versa.

¹² PIRES, José Cardoso. **Folha de São Paulo**, 9 de janeiro 1994.

No que se refere à literatura as suas obras refletem assim como as canções o momento histórico vivido, “Fazenda Modelo” foi escrita nos anos 70, marcado período da ditadura militar e pela presença dos censores atuando de forma intensa na proibição de peças, o recurso de utilizar animais com atitudes humanas foi uma maneira de enfrentar a censura.

Já nos romances “Benjamim e Estorvo” escrito nos anos 90, temos um cenário de um país democratizado, mas os seus personagens centrais precisam “retornar” aos anos 70 para melhor compreender presente, sendo que em “Benjamim” a relação com esta mesma década é evidente estando presente em todo o enredo. Em “Estorvo”, esta relação não fica tão evidente assim, no entanto, pode ser capturada em fragmentos de memórias ou pequenas cenas na rua. Na década de 1970; havia o desejo de transformação da sociedade e nos anos 90 já não havia mais um projeto de transformação e sim de esvaziamento.

No campo musical, o compositor se mostrou uma máquina de fazer canções. Ao todo foram 45 discos e 14 DVDS. Sua produção se mantém constante entre o período de 1970 a 1980, marcando o auge de sua carreira. Chico Buarque produziu seu último disco em 2006 com título de “Carioca”, representando a leitura de um artista crítico, acentuando sua característica musical pelo samba. Este trabalho marca a volta do artista volta aos palcos brasileiros, arrastando multidões para seus shows. O compositor é apreciado como um poeta que transforma sua poesia em melodia, suas letras trazem a tona problemas sociais do nosso país, sendo possível reconhecer os sujeitos sociais em suas canções como as mulheres, os pivetes, os malandros, as prostitutas e os trabalhadores.

Suas canções foram alvos de cortes de censores na ditadura militar, conseguindo seu espaço no meio musical com uma linguagem nova e promovendo uma retomada dos sambas urbanos da década de 30 e 40.

Atualmente o compositor vive entre o Rio de Janeiro e Paris. Quando não está em turnê, tira o tempo para resgatar algumas músicas que tem guardado no fundo de uma gaveta, esperando alguns retoques ou colocar melodia.

No que se refere à vida do compositor percebe-se que é um sujeito de transformação de seu tempo, muitas vezes rotulado apenas como um cantor de contestação

da ditadura militar, foi e ainda é o poeta que através de seus versos em canção desvenda sujeitos sociais que a sociedade muitas vezes ignora.

Chico Buarque não foi apenas um assunto muito abordado durante a ditadura militar no que tange as suas letras de “protesto”, na verdade o compositor traz consigo a fama de ser o compositor que mais entende a “alma” feminina. A prova disto se dá pelos inúmeros trabalhos acadêmicos em que suas canções se tornaram objeto de estudo, tendo sendo alvo de debates em várias áreas de conhecimento como literatura, história e a própria música

Ao buscarmos nesta pesquisa o compositor e suas canções, tivemos o contato com alguns trabalhos, como a da professora de literatura Adélia Bezerra de Menezes no qual aborda as canções de Chico em duas de suas obras: “Desenho Mágico e Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque”¹³, ambas sob olhar da literário. A autora consegue perceber através dos versos de suas canções verdadeiros poemas de exaltação ao feminino, bem como consegue desnudar as concepções machistas acerca da mulher.

Conforme Adélia cita em seu livro “Figuras do feminino na canção de Chico Buarque”:

*“A canção de Chico Buarque, inúmeras vezes, apresenta um eu lírico feminino (a alma do Autor que aflora, diriam os junguianos). Com efeitos, o poeta é aquele ser a quem é dado, mais do que aos outros, o poder de manifestar a vida dos afetos; é como se ele tivesse uma maior possibilidade de contato com o próprio inconsciente (pessoal e filogenético...) e a poesia é um espaço em que se permite ao inconsciente aflorar.”*¹⁴

“Figuras do feminino” têm como referencial o olhar da autora acerca das letras das canções que tratam o feminino, esta entende as canções do compositor como poemas e os analisa a partir deste ângulo poema. Neste quesito a mesma assim com o historiador Marcos Napolitano, acreditam não ser possível fazer uma separação de letra e música, mas

¹³ BEZERRA, Adélia de Menezes. **Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque**. Ateliê Editorial, 2ª edição. 2001

¹⁴ BEZERRA, op, cit, p. 17.

esta faz uma abordagem temática de letras do feminino, onde apela não apenas à boa vontade, mas à memória musical do leitor.

A obra “Desenho Mágico”¹⁵ tem como pressuposto o período de 1964 –1980, abordando as canções que tratam das questões políticas que segundo a autora apelam muito mais para o social de que para a política em questão. A obra é dividida em 4 vertentes e tem como objetivo abordar a carreira do compositor, transpondo através destas vertentes fases de transformação do compositor, ou melhor, a transposição da fase lírica, nostálgica, política e crítica.

Outra obra importante sobre a canção de Chico é da professora Ligia Vieira César com a obra “Poesia de política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque”¹⁶, onde percorre o contexto histórico para relacionar as canções de Chico Buarque partindo da análise de suas canções num contexto generalizado, ficando evidente a importância do momento histórico no processo de criação do compositor. Assim Ligia Vieira, e também Adélia utilizam de fases como as lirismo, nostalgia e repressão. Para Ligia as canções de protesto de Chico Buarque se apresentam como:

“Nas canções de protesto, ou melhor, de resistência- pois é assim que o compositor enfrentava a censura – o tempo assume uma posição de total recusa da situação vigente, fazendo uma proposta de futuro libertador que assumirá uma função catártica e apocalíptica”¹⁷.”

Assim trabalhos acadêmicos surgidos ao longo das décadas de 1970 e 1980, nos têm proporcionado pensar em suas canções como objetos de estudo, e proporcionado de a novos historiadores para trabalhar como diversas formas de pensar e fazer história.

1.2 - Música e História: um debate historiográfico

¹⁵ MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque**. 3ed. ampliada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002

¹⁶ CESAR, Ligia Vieira. **Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. EDUFScar. Editora Estação Liberdade. São Paulo. 1993.

¹⁷ CESAR, op. cit.,

*“Se você tiver uma boa idéia, é melhor fazer uma canção”, já disse um famoso compositor brasileiro. Mas além de ser veículo para uma boa idéia, a canção (e música popular como um todo) também ajuda a pensar a sociedade e a história. “A música não é apenas “boa pra ouvir”, mas também é boa pra pensar”.*¹⁸

Marcos Napolitano

Dentro da historiografia existe uma preocupação com a origem da música popular como elemento tipicamente brasileiro, a mesma sofre ao longo do tempo uma série de questionamentos, o próprio Napolitano acredita na influência da música ocidental como fenômeno de consagração do que chamamos hoje de música popular brasileira.

Atualmente podemos dizer que a música popular brasileira é um resultado de transformações e apropriações culturais vividas em nosso país. Não dá para negar que o índio, o português e o negro, foram fatores determinantes para este processo.

Acreditamos que o que hoje conhecemos como música popular brasileira nasceu como resultado do encontro de culturas, através das oralidades populares de gerações, da literatura de cordel, do teatro ambulante e das bandas seja as dos quartéis ou das escolas nas manifestações cívicas de país.

Para Jesús- Martín Barbero a música popular vem de uma mediação entre o erudito e o popular, que se manifesta através do massivo, temos duas opções dentro da cultura popular para explicar essas mediações:

“A partir da oposição dos folcloristas, cuja missão é preservar o autêntico, cujo paradigma continua a ser rural e para os quais toda mudança é desagregação, isto é, deformação de uma forma voltada sua pureza original. Ou a partir de uma concepção da dominação social que não pode pensar o que produzem as classes populares senão em termos de reação às induções da classe dominante. O que essas posições “poupam” é a história: sua opacidade, sua ambigüidade e a luta pela

¹⁸ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002 p. 11

constituição de um sentido que essa ambigüidade recobre e alimenta.”¹⁹

De acordo com Marcos Napolitano e Maria Clara Wassermann²⁰ a crítica sobre a origem da música popular brasileira remonta com Mário de Andrade nas décadas de 20 e 30, onde o escritor busca uma música autenticamente brasileira.

Deste modo os autores percorrem a historiografia em busca de estudos sobre a origem da MPB. É certo que o samba é, segundo a maioria dos estudiosos, a expressão da brasilidade. Mas no que se refere a sua origem há controvérsias, se o samba é do “morro”, ou se é uma expressão de canção puramente carioca, ou se ainda emana dos processos culturais vividos pelos seus agentes.

Um dos defensores da autenticidade da música popular brasileira é o escritor Mário de Andrade que busca um debate historiográfico da música intensificado e influenciado pelo movimento modernista no Brasil, na Semana da Arte Moderna de 1922. Sua teoria é que a brasilidade da música está na busca do primitivo, ou seja, na música que remete ainda a idéia de folclore, e forma uma música “pura” porém com formas renovadas.

Outro defensor da origem folclorista é o estudioso José Ramos Tinhorão, que defende através do pensamento de Mario de Andrade para afirmar a brasilidade e a autenticidade da música popular brasileira.

Tinhorão busca definir um tipo de nacionalismo com base num pensamento folclorista que enfatiza a ligação direta entre autenticidade cultural e a base social como os grupos de negros e pobres. Separar o que é popular do que é folclórico. A música folclórica seria aquela de autor desconhecido transmitida oralmente de geração em geração. A música popular seria composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, através da gravação e venda de discos, partitura, fitas e filmes e cujos lugares são as cidades industriais.

¹⁹ MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1977. p. 309

²⁰ NAPOLITANO, Marcos; WARSSERMAN, Maria Clara 2000: *Desde que o samba é samba: questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20 n.º9

Se Tinhorão acredita nesta vertente folclorista defende que a música popular também resulta numa apropriação do folclore e diante disto podemos citar também a influência do negro, do indígena e até do português.²¹

O nascimento de uma cultura popular no Brasil vem das noções das apropriações de amadores a músicos profissionais, que através de suas experiências com amigos ou com adquiriam o conhecimento música.

No que se refere à idéia de música enquanto documento histórico tivemos como principal referencial o historiador Marcos Napolitano e sua obra “História e Música”²², onde o historiador traz uma análise historiográfica sobre a música enquanto documento histórico, buscando através das origens entender o que chamamos de música popular brasileira.

Napolitano acredita que a música tem como a função em ser a tradutora dos nossos dilemas nacionais e de nossas utopias. A História tem, buscado estudar como objeto historiográfico esse fenômeno da música popular, a mesma tem sido objeto de pós-graduações nos anos 70, atingindo seu auge a partir do final da década de 80.

Segundo Napolitano ao se estudar música devemos evitar vícios, sendo um dos principais a fragmentação do objeto como letra separada da música, contexto separado da obra autor separado da sociedade, estética separada da ideologia.

A música neste sentido será abordada tentando abstraindo da mesma todas as interpretações possíveis, ciente de que o objeto deste trabalho não tem como objetivo dilacerar a música em sua totalidade, mas dar um outro olhar diferenciado para que possa entender as canções do compositor Chico Buarque de acordo com o tempo histórico

²¹ Outro fator importante quando se trata do português está também na apropriação de seus valores folclóricos com certa adaptação brasileira, a musica brasileira tem apenas o cantochão como forma de influencia portuguesa. Uma prova disto esta na festa de nome Entrudo, que no costume de se brincar no período do carnaval foi introduzido no Brasil pelos portugueses, provavelmente no século XVI, com o nome de Entrudo.

Já na Idade Média, costumava-se comemorar o período carnavalesco em Portugal com toda uma série de brincadeiras que variavam de aldeia para aldeia. Em algumas se notava a presença de grandes bonecos, chamados genericamente de "entrudos". Esta festa foi apropriada como sinônimo de festa e hoje representa para o Brasil um símbolo puramente brasileiro, ligada a festa temos o samba que é diferente do samba –canção. Conforme o compositor Chico Buarque o samba do carnaval é para ser cantado de braços abertos e com o sorriso na alma

²² NAPOLITANO.op.cit..

elucidado, a perspectiva dada a essa pesquisa aponta para as possíveis linguagens inseridas pelo compositor em suas canções.

Neste trabalho apresentamos que mesmo irá abordar a canção de Chico Buarque através de uma interpretação historiográfica acerca das canções, não pretendo abordar a questão da música no que se refere a musicalização, ou melhor, instrumentos musicais. Entendemos que um pouco irá se perder, mas preferimos assim como Adélia recorrer à boa vontade e memória do leitor.²³

Para estudar sobre música é necessário fazer algumas considerações acerca desse objeto e uma delas é diferenciação de entre os termos canção e música.

Segundo do dicionário Aurélio o termo canção significa:

*“Designação comum a diversos tipos de composição musical popular ou erudita para ser cantada. Composição escrita para musicar um poema ou trecho literário em prosa, destinada ao canto, com acompanhamento ou sem ele”.*²⁴

E música tem como significado além é claro de representação musical e social o termo que melhor a define segundo J. Jota de Moraes é:

“Pois música é, antes de qualquer coisa, movimento. E sentimento ou consciência do espaço-tempo. Ritmo; sons, silêncios e ruídos; estruturas que engendram formas vivas. Música é igualmente tensão e relaxamento, expectativa preenchida ou não, organização e liberdade de abolir uma ordem escolhida; controle e acaso. Música: alturas que mais

²³ Para Adélia quando se fala em “poesia” em Chico Buarque, alude-se a mais do que “poema”. No entanto, suas composições serão encaradas aqui somente enquanto letras. Na canção popular, palavra cantada, letra e melodia formam um todo único. Separa-lo, privilegiando um dos elementos, como farei, significarei num certo sentido, uma mutilação, sobretudo porque a música é produtora de significado. No entanto, parto do pressuposto de que, dada a sua grande penetração, as canções de Chico já fazem parte integrante da sensibilidade musical do brasileiro contemporâneo, tornando-se, assim, na maioria dos casos, simplesmente impossível “ler” tais letras, sem cantá-las mentalmente. Faço, assim, nessa abordagem temática de letras que aqui proponho, apelo não apenas à boa vontade, mas à memória musical do leitor. MENESSES, op.cit.p.15.

A partir da justificativa da autora que parto para análise as canções propostas ao longo desta pesquisa, uma vez que, o objetivo desta pesquisa é análise das músicas, não serão enfocadas questões como melodia, instrumentos, arranjos musicais, bem como a teoria de conhecimento de teoria musical.

²⁴ HOLANDA, Aurélio Buarque. **Novo Aurélio do Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

*me interessa, por exemplo, é aquela que me propõe novas maneiras de sentir e de pensar. Algo assim como ouvir, ver, viver. Invenção de linguagens: formas de ver, representar e transfigurar o de transformar o mundo”.*²⁵

O que era conhecido como música não refletia o que hoje conhecemos como um processo complexo que envolve vários segmentos até chegar ao ouvinte. Tem –se uma questão comercial que envolve a música, se ela é ou não rentável, muitas vezes hoje se procura artista para o mercado e não mercado para o artista, o mesmo pode ser um excelente profissional, mas se faz necessário que sua arte lucrativa, ou melhor, que tenha um público que a queira. O que acaba voltado ao processo de alienação de Adorno, onde a arte vê-se a serviços de uma indústria capitalista.

Muito mais que entender apenas o seu significado é necessário saber que enquanto documento histórico a canção representa além de uma forma musicada de expressão cultural de uma sociedade pode também ser a própria representação da sociedade.

Ao pensar em música não podemos deixar de pensar que também, representa uma manifestação cultural, sendo parte de um movimento de massas, ou seja, o que chamamos hoje de música é discutido como música popular e ao pensar em música popular tem-se logo em mente o alemão Adorno.

A música é também uma relação direta entre o compositor e o ouvinte, mas entre essa relação temos um universo que muitas vezes nos passa despercebido. Dentro deste universo temos uma indústria cultural e comercial, que ora busca satisfazer o ouvinte, ora faz com este ouça apenas o que é imposto, por satisfazer aos interesses comerciais desta.

Ao pensar em indústria cultural nas canções de Chico Buarque podemos concluir que a mesma favoreceu que as classes “inferiores”, mulheres abandonadas, mulheres violentadas e operários se reconhecessem em suas canções, possibilitando um repensar de seu papel na sociedade.

²⁵MORAES, J. Jota de. **O que é música**. São Paulo. Brasiliense 1989, 6ª ed.pg. 8.

Desta forma, a leitura do texto “Sobre Música Popular²⁶”, de Adorno é necessária porque analisa a música erudita e música popular. Deixando claro que a música é tratada como obra de arte, e sua reprodução massiva para uma indústria comercial a torna um produto alienante. Adorno cita a importância da obra em seu conteúdo como um todo quando ao se referir a Beethoven, onde cada acorde compõe a unificação da obra, cada modificação na obra a fere totalmente e a modifica. Já na música popular os acordes e ritmos compõem em uma mera reprodução de obra anterior, como se fosse a matriz e suas cópias.

As canções não têm a função de escuta ou exigem a concentração do ouvinte, elas reproduzem de acordo com uma “suposta” escolha do ouvinte, mas na verdade atendem apenas a interesses econômicos.

“A produção da música popular é altamente centralizada em sua organização econômica, mas” individualista “em seu modo social de produção. A divisão do trabalho entre o compositor, harmonizador e arranjador não é industrial, mas simula a industrialização, a fim de parecer mais atualizado, enquanto, na verdade, adaptou métodos industriais para a técnica de sua promoção. Os custos da produção não aumentariam se os vários compositores de melodias hit não seguissem certos padrões estandardização.”²⁷

A música além de atender a um mercado industrial tem como função uma relação direta com o ouvinte algo que expresse e cause no ouvinte algo que este deseja falar e não consegue, como por exemplo, as canções sertanejas em sua maioria assumem o papel de revelar a “dor de cotovelo”, pois quando ouvinte escuta a canção se identifica com a mesma como se ela representasse a sua própria vida.

A música tem também uma função emocional de catarse como cita Adorno:

“A música emocional tornou-se a imagem da mãe que diz: ““ Vem cá, meu filho, e chora”. É catarse para as massas,

²⁶ ADORNO, T.W. & SIMPSON, G. On popular music. In: HORKHEIMER, Max, ed. Studies in philosophy and social science. Nova York, Institute of Social Research, 1941. v. IX, p. 17-48. Trad.: por Flávio R. Kothe.

²⁷ ADORNO, T.W. & SIMPSON, G, op, cit., p. 121.

*mas uma catarse que os mantém todos ainda mais firmemente na linha. Que chora não resiste mais que quem marcha. Uma música que permite a seus ouvintes a confissão de sua infelicidade reconcilia-se com a sua dependência social por meio dessa” liberação “.*²⁸

A canção tratada enquanto documento histórico deve se ter em mente que como já dito a mesma se resulta num texto musicado, marcado por rimas e melodias, então muitas vezes as palavras utilizadas nos versos resultam numa apropriação de rimas para que a melodia se encaixe harmonicamente.

Ao analisar as canções de Chico Buarque acreditamos que estas também sofreram estas apropriações de rimas e melodias, mas com bases nas leituras realizadas, que o texto de suas canções conseguem trazer mensagens que abordam as questões desejadas nesta pesquisa.

Para isto tentaremos ao longo da análise das canções uma articulação entre a linguagem verbal e musical, pois acreditamos que o debate acerca do contexto histórico da música no que se refere aos processos vividos ao longo do tempo, até a chegada do período em questão serviu de embasamento teórico, para compreender o complexo documento abordado.

A audição das canções também será eficaz para a articulação entre a linguagem verbal e musical, levando em consideração o contexto histórico, ano de composição e também o disco e os processos de divulgação deste.

Entendemos que ao se estudar música devemos levar em conta a sua importância social da canção e na forma como se articula uma mensagem explícita à estrutura poético-musical como um todo.

Outro fator importante para se analisar sobre música está em pensarmos em que contexto ela foi produzida, e para que público. Neste caso as canções que serão abordadas têm como base o período histórico da ditadura militar no Brasil (1964 a 1985), porém nosso recorte será a década de 1970 por ser um período de grande produção do

²⁸ Idem p. 141.

compositor, bem como, também a estratégia criada pelo mesmo em suas canções para se livrar dos cortes dos censores neste período.

1.3 Raízes musicais de Chico Buarque

*“Tudo que ele queria era cantar como João Gilberto, fazer música como Tom Jobim e letra como Vinicius de Moraes.”²⁹
(Humberto Werneck)*

Um ritmo de suma importância para compreender a formação de Chico Buarque é o samba, gênero que segundo o sociólogo Waldenyr Caldas³⁰ é um resultado de transformações sociais, culturais e estéticas no que chamamos hoje de canção.

Assim como o lundu e o maxixe³¹; o samba apela para a coreografia corporal, pelo incremento de instrumentos como o violão e o batuque, estes também saíram dos salões aristocráticos e se popularizaram nas ruas cariocas, muito mais que popularizar o samba transformou em um estilo musical de representatividade nacional.

²⁹ HOLLANDA, op.cit.. p.32

³⁰ Waldenyr Caldas é doutor em Sociologia e professor da Universidade Estadual Paulista, cito o autor como referência o sua obra **Iniciação à música popular brasileira**

³¹ Com chegada dos africanos no Brasil temos um gênero musical marcada pela dança: o lundu, tornando após o contato com o índio e o europeu em uma dança de coreografia sensual e insinuante, que sai das senzalas e das ruas e entra nos palácios, o lundu torna-se lundu-salão, tornando –se dança preferida dos segmentos burgueses e aristocráticos da sociedade. Muita criticada pela Igreja Católica e por um reduzido número de intelectuais que a consideravam um verdadeiro atentado ao pudor e aos bons costumes da família. A partir de 1820, o lundu passa a ser chamado de lundu-canção, nome atribuído pela fina aristocracia da época que, se apropria de mais um produto lúdico-cultural do escravo, aumentando sua importância social, pela apropriação pelas as classes superiores, passando o lundu por um processo de continua deformação estética.

Outro gênero importante foi o maxixe tendo surgido no Rio de Janeiro mais ou menos em 1875, tem como andamento musical e a estrutura melódica baseada na sincopa africana do lundu, além de enquanto dança lembrar muita a coreografia do lundu. O maxixe é considerado a primeira dança genuinamente brasileira é vista como antecessor do samba. Herda do lundu a estrutura melódica, resgata e recupera a coreografia proibida do lundu, volta às ruas, e não mais para os salões imperiais. O maxixe no contexto histórico no Rio de Janeiro acompanhou o nascimento do proletariado e, por conseguinte acompanhou o processo de industrialização, bem como, a abolição da escravidão, o fim do Império e a proclamação da República.

Da mesma forma que o lundu foi condenado pelos conservadores por ser uma dança de forte apelo erótico, assim também o maxixe foi condenado como uma heresia social.

Segundo o historiador Ricardo Cravo Albin³² o nascimento do samba é o resultado de apropriações de ritmos já conhecidos e coreografias. Segundo Albin a base do samba seria;

*“Da música á base da percussão e de palmas por esses negros como o nome de batucada, iria nascer o samba, palavra de origem africana (Angola e Congo), provavelmente corruptela da palavra semba, que pode significar, de um lado, umbigada, ou seja, o encontro lascivo dos umbigos do homem e da mulher na dança do batuque antigo; de outro tristeza e melancolia (ou quem sabe saudade da terra africana natal, como os blues nos Estados Unidos) . [...]. Aliás, a expressão samba foi publicada pela primeira vez (3/2/1838) por Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama, na revista pernambucana Carapuceiro; restringindo-se a definir, então, mais um tipo de dança ou de folguedo popular de negros”.*³³

Assim como a modinha que abusa da literatura e da poesia, o samba também entrou no cenário da música brasileira como forma de socialização. Aliás, trouxe para bares do Rio de Janeiro as famosas rodas de sambas, e muito mais que uma expressão musical, se tornou mania nacional. Com o aparecimento das rodas de sambas e também das noites boêmias³⁴, onde as mesma mudaram profundamente a cultura brasileira, uma vez que assim como o maxixe à modinha e o lundu que ganham os salões aristocráticos, o samba ganha as ruas brasileiras através das reuniões das tias baianas, como a famosa Tia Ciata³⁵ uma verdadeira defensora do samba brasileiro, uma vez que o mesmo também foi condenado pelos conservadores.

³² ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004

³³ idem .p. 65

³⁴ A boêmia também constituiu um processo de socialização cultural, conforme Alcir Lenharo a boêmia negra é: “A boêmia negra e mulata constitui um momento especial na história da socialização de camadas inteiras de negros, mulatos e brancos pobres no interior da sociedade carioca, numa fase acelerada de industrialização e urbanização”. Ver: LENHARO, Alcir. **Cantores do Rádio : a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e meio artístico de seu tempo**. Editora da Unicamp p.31.

³⁵ Tia Ciata era cozinheira, mãe de santo e animadora cultural. Sua casa era o reduto onde se encontravam e reuniam os sambistas e onde foi composto o primeiro samba, Pelo Telefone . Cada vez mais popular Tia Ciata recebia em sua casa um grande número de políticos, boêmios, músicos e batuqueiros que lá iam saborear seus pratos típicos, principalmente sua moqueca.

O Samba se transformou num produto da indústria cultural, onde sua apropriação se dá através dos valores folclóricos das oralidades dos compositores que compõem suas canções a fim de expressar seus sentimentos, declarar seus amores e contar suas aventuras amorosas. A partir do momento em que há uma necessidade real de reprodução e transmissão desta arte, esta se torna acessível desde a alta classe até o sertanejo em seu meio rural.

O nascimento de uma cultura popular no Brasil vem das noções das transformações de amadores a músicos profissionais, que através de suas experiências com amigos ou com adquiriam o conhecimento.

Vários foram os compositores de samba neste período e muitas de suas canções tinham como tema o amor, e a busca pela mulher amada.

Segundo o pesquisador e produtor musical Rodrigo Faour em sua obra *História Sexual da MPB*³⁶ as canções das décadas de 20 e 30 tinham como pressuposto o seguinte:

“Vários de nossos letristas dos anos 20 e 30, como Catulo da Paixão, Cearense, Freire Junior, Candido das Neves e depois Jorge Faraj e Orestes Barbosa, possuíam uma alma seresteira, trovadoresca romântica, digamos, com letras que primavam pelo amor inatingível, com a musa em um pedestal. Muitas vezes esse amor inatingível traduzia um conflito de status social. Em vez de princesas que moravam em altos castelos de pedra com fossos ao redor, na realidade tupiniquim, nossos letristas falavam da mulher rica e de hábitos sofisticados que nunca iria lhe dar bola ou principalmente – da mulher da “cidade”, do “asfalto”, que não morava no morro ele ou, pior deixou o morro para viver na “cidade” em busca de uma melhora em seu padrão social, tema recorrente da música brasileira na primeira metade do século passado.”³⁷

³⁶ ³⁶ FAOUR, Rodrigo. **História Sexual da MPB**: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira. Rio de Janeiro: Record, 2006

³⁷ FAOUR, op, cit.,

Muitos compositores buscam nas canções a coragem para declarar o amor à amada, além que apenas declarar o amor ou expressá-lo, o samba também foi usado como forma de contestação e opinião política. Como exemplo, no Estado Novo no governo de Getúlio Vargas havia certa resistência à malandragem³⁸, característica que foi bastante difundida ao sambista que passava a noite compondo os seus sambas. Neste momento uma forte difusão do homem ideal estava diretamente ligada ao trabalhador e não ao boêmio.

Até a chamada Era do rádio as canções eram divulgadas nas chamadas rodas de sambas ou nos bailes de alta classe carioca, ou ainda nos terreiros das baianas com a Tia Ciata, atingindo o Brasil todo, favorecendo assim sua divulgação.

A canção ganha uma dimensão maior do que apenas um símbolo de arte, ela se torna comercial na medida em se torna um produto de valor rentável. Neste momento tem-se uma preocupação com a canção, como o registro do primeiro samba que é anterior ao rádio com o gramofone.

O primeiro samba é “Pelo Telefone”, no ano de 1917, registrado pelo compositor Ernesto dos Santos o Donga, o qual causou muita polêmica, pois na verdade a letra deste é de Mauro de Almeida e Didi e tiveram a participação de Sinhô, João da Baiana, Germano, Tia Ciata, Hilário e o próprio Donga.

A partir de 1930 temos a presença de um sambista que irá mudar o endereço do samba, Noel Rosa é o representante do que chamamos de samba urbano, tendo uma importância fundamental neste estudo, porque na verdade como o próprio compositor Chico Buarque se denomina de sambista, e como já citado, o samba fez parte da sua formação musical.

Através de Noel Rosa o samba se elitiza e se moderniza. Noel Rosa era estudante de medicina e defendia a idéia de um samba mais voltado para os valores urbanos, contradizendo a visão de sambista do morro Wilson Batista, que era negro e defendia o samba do morro como o verdadeiro samba.

³⁸ Sobre a imagem da malandragem Lenharo diz: “A boêmia malandra tem sido interpretada monocordicamente nos últimos anos como rejeição ao mundo do trabalho disciplinado e morigerado, como exaltação ao ócio e não-trabalho. Não se tem observado, entretanto, como o mercado de trabalho, inclusive o musical, sempre lhes foi avaro, seletivo, e criou barreiras para que o artista negro pudesse viver em bases estáveis e propícias a sua própria atuação profissional. Virar as costas para o mercado de trabalho nem sempre correspondia uma opção”. LENHARO, op. cit. p.31.

Chico Buarque dá muito valor às composições de Noel Rosa, na verdade os estilos de vida sociais deste e Noel Rosa se aproximam, mas um fator os difere: o primeiro vê valor no “samba do morro” e não acredita nesta diferenciação, na verdade Chico Buarque compôs canções em que o morro e samba estão diretamente ligados como na canção “Estação Derradeira” (1987)

*“Rio de ladeiras
Civilização encruzilhada
Com bandeiras sem explicação
Cada ribanceira é uma nação
Quero ver a Mangueira
Derradeira estação
Quero ouvir a sua batucada”*³⁹

Assim como Chico Buarque em que suas canções apelam para a poesia musicada assim, Noel Rosa, também o era a seu tempo. Como Noel acreditava que o samba se aprende com o coração, com o sentimento, como os prazeres e desprazeres da vida. O que evidencia que a canção de Noel como as de Chico são marcadas pelos sentimentos se traduzem em suas experiência de vida, como o amor, a dor, a injustiça.

*“Samba é chorar de alegria,
É sorrir de nostalgia,
Dentro da melodia.
(Noel Rosa – Feitio de oração, 1933)”*⁴⁰

Neste contexto o samba informou e inspirou processos de transformações históricas as quais foram vividas e interpretadas por Chico Buarque. Por meio deste gênero, o compositor divulgou e criou diversas faces da brasilidade em sua história.

³⁹ HOLLANDA, op. cit., p. 382.

⁴⁰ CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira.**

Capítulo 2

Chico Buarque em Construção

“Por mais construções, desconstruções e reconstruções que venhamos a produzir, no bojo práxis da estrutura genética de um poema ou de uma letra de música, convergimos para sempre a significação nuclear, uma e múltipla, que música e poema carregam no seu organismo vivo de sons e palavras”.

Mario Chamie⁴¹

A proposta deste capítulo é pensar que durante o período de 1970 até 1980, momento marcado pela ditadura militar, momento que o compositor utilizou uma nova linguagem para abordar as questões sociais e políticas de nossa sociedade.

Na verdade hoje nos é possível perceber que para criticar abertamente um sistema político, não é necessário fazê-lo de forma explícita, basta apresentar a situação social de miséria e desigualdade social, ou ainda as condições de impostas por uma ditadura que sufocadora, Chico Buarque utilizou bem desta linguagem e ficou conhecida como “linguagem de fresta” e conforme o autor Gilberto de Carvalho cita em sua obra Chico Buarque: análise poético-musical, esta linguagem foi utilizada como uma tentativa que deu certo para driblar a censura.

“A saída foi adotando seu próprio nome e essa linguagem de fresta ; gostou e acostumou; o compositor percebeu que essa formula fazia sucesso. Daí que passou a fazer músicas, premeditadamente, com estes artificios, porque matava dois coelhos: ficava bem com a Censura e ampliava estrondosamente o campo de ação dessas músicas, que provocando polemica, dando margem á discussão, a várias leituras,

⁴¹ FERNANDES Rinaldo.(org.) , **Chico Buarque do Brasil:** Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de artista brasileiro.,– Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004

*torna-se iam mais difundidas. Há músicas que dão margem a uma leitura lírico-amorosa, a outra política, etc.”*⁴²

Assim ora passando pelo samba, ora pela melodia envolvente da bossa nova, através desta nova forma de comunicação musical, o compositor Chico Buarque conseguiu desnudar as condições das mulheres oprimidas pela violência de seus maridos e pela própria sociedade, abordar também a questão da homossexualidade, a condição real do operário massacrado pelo sistema alienado do capitalismo, e ainda a criticar aos valores da sociedade ao retratar as relações amorosas, como a dissolução dos laços do matrimônio, bem como a idéia de uma sociedade patriarcal.

Depois de percorrer toda a discografia de Chico Buarque na década supracitada é possível perceber transformações de uma sensibilidade social neste poeta.

Entre o período de 1970 a 1975 Chico Buarque gravou 5 discos com os seguintes títulos: “*Chico Buarque de Hollanda*” nº 4 no ano de 1970; seguido por um disco em italiano com o título de “*Per um pugno di samba*”; em 1971 o disco “*Construção*”; em 1973 gravou “*Chico Canta’ (Calabar)*” para a peça “*Calabar*”; em 1974 gravou o disco *Sinal Fechado* em que o compositor apresenta-se como interprete, a única música de sua autoria neste disco é “*Acorda amor*” apresentada com o pseudônimo de Leonel Paiva.

Neste período temos uma fase importante na sua construção como crítico e vivenciador dessa nova linguagem de comunicação musical, a canção “*Passaredo*” ilustra bem este processo, pois apresenta ao longo de sua exibição uma série de variedade de aves de nossa fauna brasileira, onde o ponto máximo se encontra nos versos onde o compositor diz:

“Bico calado

Muito cuidado

Que o homem vem aí

O homem vem aí

O homem vem aí “³².

⁴² CARVALHO, Gilberto de. **Chico Buarque: análise poético-musical**. 3ª ed. – Rio de Janeiro: Codecri, 1984 p. 18.

A canção pode ser interpretada na comparação das aves em cativeiro, com o homem preso pela ditadura, assim como é próprio do instituto e da natureza dos pássaros a liberdade para voar, assim também o homem dever ter o seu direito de se expressar livremente. O verso “*cuidado que o homem vem aí*,” se traduz numa expressão popular muito usada para dizer que a policia está por perto, e o verso “*bico calado*”, nos lembra a própria uma condição muito marcante no período da ditadura militar que o mau uso das palavras, ou ainda falar mal do governo militar, poderia ser classificado como um sujeito subversivo.

Outra forma de expressão crítica do compositor em que ele demonstra mais sua ira está na canção “Cálice” composta em 1973 em parceria com Gilberto Gil, a canção foi gravada somente em 1978, esta canção foi duramente reprimida pela ditadura militar. Nela temos uma denúncia ao desejo incontido pela liberdade de expressão, a busca meio desesperada do próprio compositor que sofre por ter consciência do sistema repressor do seu país e sente na obrigação de soltar um grito preso na garganta que não pode ser liberto. Temos a denúncia de uma prática muito comum nas torturas da ditadura militar, onde se torturavam os presos, amarrados pelo escapamento dos carros obrigando-os a respirar a fumaça de óleo diesel, causando-lhes uma morte lenta e sofrida.

Temos ainda neste período a questão do trabalho, marcada pelas composições “Construção e Cotidiano”, onde de forma diferente é abordado o cotidiano e situação alienante do trabalhador brasileiro e por sua vez, a perda de sua individualidade em “Cotidiano e em Construção” na perda da vida do trabalhador.

No período de 1976 a 1980 foram gravados três discos com os títulos: “Meus Caros Amigos” (1976), “Chico Buarque” (1978) e “Vida” (1980) ⁴³. Neste período percebemos um compositor mais sensível, com uma emoção á flor da pele, aonde os temas do feminino vem mostrar uma maior sensibilidade do compositor, mas uma vez podemos através dos sujeitos inseridos nas suas canções, buscar expressões e vozes de um tempo marcado pela ditadura. São deste período “Mulheres de Atenas, Angélica, Folhetim, Olhos nos Olhos, Pedaco de Mim e Teresinha”, além de outras onde as temáticas femininas é marcante.

⁴³ Foi enfatizado nas abordagens dos discos dos períodos de 1970 a 1975 e de 1976 a 1980, apenas os discos solos do compositor.

Assim neste período podemos afirmar uma sensibilidade do compositor, como forma alternativa para enfrentar a censura.

O trabalho também é abordado de maneira crítica na canção “Linha de Montagem”(1980), onde num processo de reabertura política frente ao fim da ditadura militar.

Após a volta do exílio na Itália, Chico Buarque regressa ao Brasil e conforme seu amigo Vinicius recomenda a volta fazendo barulho.

“Foi Vinicius, em sua sabedoria quem ensinou a Chico como fazer na hora de voltar para o Brasil [...]. Foi então que Vinicius lhe recomendou:

*Quando voltar, volte fazendo barulho. Seria mais difícil, assim, cair nos devãos em que a repressão fazia desaparecer adversários do regime muitas vezes para sempre”.*⁴⁴

Em um ano de exílio em Roma, Chico Buarque ao volta para o Brasil ainda encontra uma censura acirrada, e se antes ele foi criticado por deixar o país agora era criticado por regressar. No país o lema “*Brasil ame ou deixe-o*” eram vistos nos vidros de carros dos automóveis. O país vive a euforia da vitória da Copa Mundo de 1970, o que aumenta ainda o acirramento de uma política severa, intensificando a propaganda de um país severamente organizado e feliz, onde não há torturas, nem violência contra a liberdade de expressão.

Quando regressa ao país tem-se uma preocupação de que ele chegue fazendo barulho, o qual incluía um show e uma apresentação na Rede Globo, e ainda o lançamento do disco “Francisco Buarque de Hollanda nº 4”, além de um compacto com as canções “Minha História”e “Valsinha”.

Em 1971 tem o lançamento de “Construção” que traduz na leitura do compositor em fase de construção, onde cada etapa e experiência de sua vida representam um tijolo de amadurecimento e crescimento, este disco, chegou para fazer estardalhaço, pois

⁴⁴ HOLLANDA, op.cit.. p. 76

conseguiu construir uma linguagem diferenciada de manifestação crítica frente ao processo da ditadura militar no Brasil.

Apresentam nove canções incluindo parcerias de Vinicius de Moraes; Tom Jobim e Toquinho, além da sua versão da canção dos italianos Dalla e Pallotino.

O disco tem canções fortes como “Construção, Samba de Orly e Cotidiano”, é proposta ao longo deste uma visão mais crítica do compositor principalmente enfocando nas questões do ser/tempo. Onde o sujeito de suas canções é trabalhado como um artesão que molda sua obra de arte, assim os sujeitos propostos nas canções de Chico Buarque são moldados e construídos ao longo de suas canções.

2.1 -Valsinha - Vinicius de Moraes / Chico Buarque 1970

*“Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar
Olhou-a dum jeito muito mais quente do que sempre costuma olhar
E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto convidou-a pra rodar*

*Então ela de fez bonita como há muito não queria ousar
Como seu vestido decoto cheirando a guardado de tanto esperar
Depois os dois deram-se os braços como há muito tempo não se usava dar
E cheios de ternura e graça foram para praça e começaram a se abraçar*

*E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade que toda a cidade enfim se iluminou
E foram tantos beijos loucos
Tantos gritos roucos como não se ouvia mais
E o dia amanheceu
Em paz”⁴⁵*

A canção “Valsinha” em parceria com o poeta Vinicius de Moraes tinha a princípio a idéia de ser dedicada ao movimento hippie, onde pregava a liberdade de ação

⁴⁵HOLLANDA.C.B. **Construção**, Philips. Rio de Janeiro, 1971.

do indivíduo, o que poderia muito bem ser vinculada ao movimento da ditadura militar, podendo estimular as pessoas a agirem sem preconceitos no período de repressão do governo militar.

A visão que Chico Buarque faz ao movimento hippie figura na performance de um casal que “um dia”, muda a sua conduta e toma rumo na vida.

Diante desta busca do movimento hippie Chico retrata em formas de metáforas o lirismo vivido por seus integrantes como forma de fugir da censura política. “Valsinha” é um poema narrativo, onde o narrador é onisciente, podendo ser classificada como miniconto, possuindo um núcleo.

A narração começa em um momento qualquer que é entendido com a expressão “um dia”, cada estrofe introduz a uma ação que completa a explicação de um fim narrativo. O texto é narrado em 3ª pessoa, onde o narrador é o observador, vê tudo à distância e conduz o poema sem interferir na história.

A canção é rica em metáforas, em todo o poema que podemos traduzir ao longo desta como uma mensagem mais direta a mudança de hábitos do casal.

Vestido decotado = Camisola

Cheios de ternura= cheios de desejos

Foram para a praça= como que foram para a cama

Só num canto = abandonada

Pra rodar = fazer amor,

Cheirando a guardado = engavetado,

Dançaram tanta dança = fizeram muito sexo

O mundo compreendeu = como transparência da felicidade da mulher.

Estas metáforas ficam bem claras na primeira idéia da canção com o nome de “Valsa Hippie”, feita com Vinicius e sugerida mudanças por Chico em correspondência trocada entre os dois compositores. Eis a primeira letra da canção.

*“Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar/
Olhou-a de um modo mais quente do que comumente costumava olhar/*

*E não falou mal da poesia como era mania sua de falar/
E nem deixou –a só num canto; pra seu grande espanto disse/Vamos nos
amar
Aí ela se recordou do tempo em que saiam para namorar
E pôs seu vestido dourado cheirando a guardado de tanto esperar
Depois os dois deram-se os braços com a gente antiga costumava dar
E cheios de ternura e graça foram para a praça e começaram a bailar
E logo toda a vizinhança ao som daquela dança foi e se despertou
E veio para a praça escura, e muita gente jura que se iluminou
E foram tantos beijos loucos, tantos gritos roucos como não se ouviam
mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu em paz “⁴⁶*

Podemos perceber através da primeira construção da canção uma preocupação dos compositores em que a canção tenha um sentido real, que a mesma toque a vida das pessoas ao ouvi-la.

Nesta nota sobre “Valsinha” percebemos a preocupação de Chico com o sujeito da canção, que na verdade tem se construído continuamente como compositor, o mesmo constrói cada personagem dando-lhe alma, vida, sentimentos, esperanças e desesperanças, a preocupação com o sujeito é evidente. Segundo Chico Buarque a canção “Valsa Hippie” ou “Valsinha”:

*“Valsa Hippie é um título muito forte. É bonito, mas pode parecer forçação de barra, com tudo o que há de hippie à venda por aí. Valsa Hippie, ligada à filosofia para ser a moda pra frente de se usar roupa e cabelo. Aí já não tem nada a ver. Pela mesma razão eu prefiro que o nosso personagem xingue ou, mais delicado, maldiga a vida em vez de falar mal da poesia. A solução é mais bonita e completa, mas eu acho que ela diminui o efeito do que se segue. Esse homem da primeira estrofe é o anti-hippie. Acho mesmo que ele nunca soube o que é poesia. É bancário e está com o saco cheio e esta sempre mandando sua mulher à merda “.*⁴⁷

⁴⁶ www.chicobuarque.com.br/canções acesso em 12/06/08

⁴⁷ idem, ibidem,

Gravada no disco “Construção” esta nos traz de acordo com a visão do compositor a história de uma mulher. Essa mulher se torna protagonista pois através das ações do homem com o qual vive conhecemos sua realidade. O ritmo envolvente da valsa nos permite acompanhar os fatos narrados ao longo da mesma.

O ponto mais importante da canção está em mostrar a mudança dos hábitos do homem para com a mulher em um tempo determinado: um dia.

As ações do homem descrita na canção demonstram isto, onde os versos *”olhou- a dum jeito mais quente, e nem a deixou- só num canto / pra seu grande espanto convidou- a pra rodar”*.

Nesta primeira estrofe a ação deste homem influencia as ações seguintes da mulher que responde saindo de seu mundo.

No segundo verso da canção ela se faz bonita, usa seu vestido decotado; cheirando guardado, demonstram que na verdade o sujeito não a convidava para dançar faz tempo, podemos transpor também a idéia de tempo na canção como uma relação a dois cotidiana, marcada pela anulação de mulher presente na trama mas ausente na vida do homem.

Na canção o cotidiano deste homem para com a mulher é descrito pela suas ações diárias, não podemos definir se é um trabalhador que chega em casa , ou se vem do bar embriagado lhe desconta suas desesperanças. O que podemos concluir é que este faz diariamente as mesmas ações com a parceira, que se traduzem em chegar em casa e não olha –la , chegar maldizendo a vida, não importar-se com ela e deixa –la num canto como se não existisse.

Até na sexta estrofe da canção as ações dos dois são descritas isoladamente, após este verso as ações destes sujeitos representam uma só atitude de casal.

Após a leitura desta canção podemos dar expressão a esta mulher como uma vítima um tipo de violência podendo ela ser psicologia, ou física.

Segundo Maria Helena Sansão Fontes em seu livro “Sem Fantasia”⁴⁸, a canção se traduz num renovar da afetividade realçando que o amor possui o poder de transformação.

⁴⁸ FONTES, Maria Helena Sansão. **Sem Fantasia; masculino e feminino em Chico Buarque**. 2ª ed. – Rio de Janeiro : Graphia,2003.

“A primeira estrofe marca as mudanças que o sentimento produz no cotidiano, como um toque mágico. Nos três primeiros versos a presença da palavra “sempre”, intensifica o desgaste do relacionamento conjugal, a que a expressão” pra seu grande espanto “(ultimo verso) dá a dimensão do inusitado gesto do referente masculino.”⁴⁹

A vida deste casal e seu cotidiano de violência são algo que é conhecido por toda a vizinhança. A felicidade desta mulher transparece na cidade que se ilumina através de um sentimento que naquele dia pode viver o amor correspondido de seu homem.

Eles se amaram e com certeza como a muito não se faziam, a loucura aos beijos se traduz na sede de amor desta mulher, que no silêncio de seu mundo clamava para ser amada.

Levando em consideração que as canções de Chico Buarque nos pode permitir ver várias interpretações, podemos através de outra interpretação chegar a um apontamento crítico em “Valsinha.”

Podemos comparar a mulher da canção como representação de Nação e Pátria, sentidos muito adotado nas políticas disciplinadoras dos quartéis brasileiros, onde seus militares aprendem a amar a Pátria sobrepondo ao amor de mãe. É por causa desse amor incontido a mãe Pátria que se justificavam as torturas feitas nos governos ditatoriais.

Mas na canção a mulher estava só num canto, por um momento esteve ao olhar de toda vizinhança que compreendeu a sua felicidade ao ser amada. Podemos relacionar este fato com período vivido no Brasil na década de 1970 onde temos a vitória da seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo, momento que a Nação sente amada pela vitória, onde temos uma maior exposição na mídia do país, que pode perfeitamente transpor a idéia de um país feliz.

2.2 -- Cotidiano – Chico Buarque 1971

“Todo dia ela faz tudo sempre igual

⁴⁹ FONTES, op,cit,. p. 29.

*Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri com sorriso pontual
E me beija com a boca de café*

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

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

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

*Toda noite ele diz pra eu não me afasta
Meia- noite ela jura eterno amor
E me aperta pra eu quase sufocar
E me morde coma boca de pavor*

*Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã”⁵⁰*

Escrita em 1970 e gravada no disco “Construção” em 1971, em meio ao período bastante turbulento da política brasileira, o da ditadura militar, Chico Buarque nesta canção não deixa de apontar através de seus versos a situação de seu país. Recém regressado de um exílio de um ano e mais sensível como ser humano após ter vivenciado

⁵⁰ HOLLANDA, C.B. **Construção**. Philips, Rio de Janeiro, 1971.

a experiência da paternidade. Chico vem através de “Cotidiano” desnudar as relações cotidianas da vida a dois.

Vista de maneira superficial esta canção pode ser traduzida como uma narrativa do cotidiano de um casal.

Mas de uma forma mais aprofundada conseguimos ver uma linguagem que Gilberto Vasconcelos a denominou de linguagem de fresta.

Assim, “Cotidiano” tem como premissa o realismo conjugal, marcado pela presença de uma rotina de um casal.

A primeira estrofe traz o dia começando, na expressão “*sorriso pontual*” é marcado pelo primeiro ato do dia o sorriso como uma expressão de bom dia, e o pronome indefinido todo, vem expressar que o sorriso é o mesmo todos os dias, simbolizando um ato “mecânico”, explicado também pela expressão “*todo dia ela faz tudo sempre igual*”.

Na segunda estrofe há expressão “*todo dia*” é usada para explicar a ação de sua mulher, que repete os mesmos conselhos diariamente, e ainda diz que este é dado costumeiramente por todas as mulheres, dizendo para seus maridos se cuidarem e finaliza dizendo que o espera para jantar.

A próxima estrofe tem como eixo o momento que o homem não está em companhia de sua mulher, “*todo dia eu só penso em poder parar / meio dia eu penso na vida pra levar*”, demonstram mais uma vez o pronome indefinido e o tempo meio dia, como forma de marcação dos atos de seu cotidiano.

Para Adélia a canção “Cotidiano” nos permite um repensar da vida deste homem:

“E o homem? Na estrofe, absolutamente central, cercado de atos e gestos e falas da mulher, quase que mobilizado, paralisado por tanto ativismo, é sujeito apenas de dois verbos, concentrados na única estrofe em que o eu lírico (masculino) se expressa: -“penso” e “calo”: ações absolutamente interiorizadas, que, como tal, não rompem o círculo infernal

*daquelas duas vidas. Antítese da mulher dionisiaca, a fêmea aqui é agente da repressão”.*⁵¹

É o único momento da canção que ele é um sujeito ativo, e que denotam a sensação de cansaço e de fadiga do trabalho. Esses dois versos, que poderiam significar certa insatisfação com o cotidiano repetitivo, se contrapõem aos próximos; *“depois penso na vida pra levar e me calo com a boca de feijão”*, quando o homem submete-se a rotina e se cala em meio a um momento de questionamento, e segue a um silêncio típico da submissão.

É quando está no trabalho que reflete ainda mais a sobre a sua condição de submissão, pois é este o momento que ele deseja parar, é vida do trabalho e, aliado a uma rotina conjugal, assim quando ele cala é a tomada de consciência dessa sua condição de subordinação.

A próxima estrofe traz o retorno do homem para sua casa, marcada também por algo esperado e já anunciada a espera de sua mulher: *“seis da tarde como era de se esperar / ela pega e me espera no portão”*, demonstram a falta de novidade, pois se no trabalho não há nada que desperte o interesse do homem, tampouco isto ocorre quando ele chega em casa, quando tudo ocorre exatamente da mesma maneira. A expressão, *“como era de se esperar”*, confirma numa suposta maneira irônica, da repetição dos atos da mulher.

Uma questão se coloca ao longo da canção ao se procurar identificar a mulher citada, de forma enfática pelas suas ações rotineiras.

Segundo a canção a mulher de “Cotidiano”, é uma mulher que vive em função de seu homem, marcado pela influência do estilo de família patriarcal do período de 1920 no Brasil e pela idéia de um matrimônio feliz, idéia muito difundida pelas revistas femininas no Brasil nos anos 50. Segundo o livro “História das mulheres no Brasil”⁵² era a obrigação da mulher diante de seu marido:

⁵¹ BEZERRA, **Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque**. op.cit.. p.49

⁵² PRIORE, MARY DEL & BASSANEZI, Carla (orgs.) **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2001.

*“A mulher casada deveria ter o marido e os filhos como centro de suas preocupações. De maneira não muito explícita, mas contundente, o bem estar do marido era tomado como ponto de referência para a medida da felicidade conjugal, a felicidade da esposa viria como consequência de marido satisfeito.”*⁵³

Assim numa mistura de submissão com ousadia podemos descrever a mulher de cotidiano.

Marcada pelo estilo de vida patriarcal, onde o homem sai em busca do sustento, e a mulher é a rainha do lar, onde todas as suas ações são realizadas em função do homem, daí percebemos que todas as suas ações, como o ato de acordar no horário, fazer o café, prepararem o almoço para ele levar para o trabalho, esperá-lo à tarde, condiz com o cotidiano do trabalhador, seu homem.

Ela representa a maioria ações descritas na canção, mas ela também é passiva pela condição de insegurança, onde se manifesta pelo zelo que tem para com seu marido, ela vivencia desejos, medos, insegurança, amor e esperança.

Assim nas expressões: “ *me sorri, me beija, me espera, louca pra beijar, e me beija com a boca de paixão, ela jura eterno amor, me aperta pra eu quase sufocar / e me morde com a boca de pavor*”, traduzem a expressão cotidiana do sentimento e servidão dessa mulher que vive para seu homem, talvez ela nem sinta a rotina que narrador apresenta ao logo da canção, uma vez que todas as suas ações cotidianas levam um ato de carinho.

Segundo Gilberto de Carvalho em seu livro “Chico Buarque: análise poético — musical⁵⁴”, onde é analisado a canção “Cotidiano”, a ação expressa pela mulher se indica o seu poder decisão:

⁵³ In: PRIORE, MARY DEL & BASSANEZI, Carla (orgs.) **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 627.

⁵⁴ CARVALHO, Gilberto de. **Chico Buarque: análise poético-musical**- ed. — Rio de Janeiro: Codecri, 1984.

“ela pega e me espera no portão tem um importante valor no contexto poético, não só porque seu significado mais apropriado (“vem”, “decide”) indica o poder de decisão da mulher na relação dos dois, como também os outros significados eventualmente lhe servem – “pegar”, segundo Antenor Nascentes, é fazer aderir, colar, GRUDAR// agarrar, segurar, PRENDER” (os significados que estão versais caracterizam bem essas ações ou possíveis intenções dessa mulher). Pegar é, também, “apegar, no sentido de afeiçoar/ fazer, tomar afeição.”⁵⁵

Uma questão também se coloca quando observamos o sujeito passivo da canção um trabalhador, como já dito, massacrado pela rotina do seu trabalho e pelo casamento. Ao longo da canção marcada pela repetição dos atos que transcorre em um dia que se repete no outro e irá se repetir continuamente, percebemos que o sujeito não tem vida social, não tem descanso, sai do trabalho e não sai com sua mulher muito menos. encontra seus amigos num bar.

A canção “Cotidiano” nos traz a memória de outro casal descrito em outra canção, 1966, Com Açúcar e com afeto, onde temos também mulher como rainha do lar, mas a mesma tem uma ação que traga seu marido de volta para casa, um doce predileto. Mas o sujeito de Com Açúcar sai do trabalho e encontra seus amigos, para cantar os seus sambas, ele é um sujeito feliz, mesmo sendo um operário, sai pra comemorar.

“Com açúcar, com afeto

Fiz seu doce predileto

Pra você parar em casa

Qual o quê “⁵⁶

Assim podemos perceber em Chico uma permanência dos temas, mas com características própria de seu momento vivido.

⁵⁵ CARVALHO, op, cit,

⁵⁶ HOLLANDA, op.cit.. p.148.

Mas levando em consideração que “Cotidiano” foi escrita na ditadura militar, à mesma reflete a idéia da perda da individualidade, e de expressão de contestação, pois no único momento em que pensa em parar, ou mudar, ele se cala, é como se fosse constantemente calado pela realidade a sua volta.

A canção transparece um momento obscuro da realidade brasileira onde apresentam a impressão de todos eram uma coisa só, tão repetitiva quanto o seu cotidiano, com os mesmos ideais, mesmas manias e defeitos, ambos previsíveis.

2.3 - Construção – Chico Buarque 1971

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

*Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho seu como e fosse o pródigo
E atravessou a rua com seu passo bêbado
Subiu na construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico*

*Seus embotados de cimento tráfego
Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
E tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago
Morreu na contramão atrapalhando o público*

*Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contramão atrapalhando o sábado”⁵⁷*

“Construção” dá título ao disco de 1971, esta que não foi barrada pela cesura, ao contrário de outras do mesmo disco como “Valsinha” e “Minha História”.

Segundo Ligia Vieira César o disco “Construção” é reflexo de postura de recusa ao tempo presente da ditadura militar, manifestada diretamente em suas canções.

“A postura do poeta é estóica e numa recusa do tempo presente, em LP Construção (1971), o poeta traz uma proposta de um futuro liberador que assume a função catártica e apocalíptica. Assim vivenciando o regime que lhe é adverso, Chico engaja-se no movimento político com intensa maturidade, num processo de crítica direta e contundente ao Sistema estabelecendo em sua cosmovisão poética, um código

⁵⁷ HOLLANDA, C. B. **Construção**, Philips, Rio de Janeiro, 1971.

*que independente de tempo ao afirmar o conteúdo contra ideológico de suas canções.”*⁵⁸

Esta canção se apresentada através de uma narrativa, de caráter cíclica, onde as estrofes se repetem num mesmo cenário a construção com ações alternadas.

Os versos “*Amou daquela vez como se fosse a última/ Beijou sua mulher como se fosse a ultima e cada filho seu como se fosse o único/ E atravessou a rua com seu passo tímido*”, nos remetem à apresentação do sujeito da canção, onde o mesmo possui um vínculo amoroso com a mulher beijada, possui mais de um filho, marcada pela expressão “*cada*” indica mais de um filho.

Os próximos versos, “*Subiu na Construção como se fosse máquina*”, demonstra que o desempenho do sujeito é comparado a uma máquina, e nos leva a constatar este homem é um operário de uma construção civil.

Neste período na década de 1970 temos no Brasil um grande aumento de pessoas vindas do Nordeste e regiões menos favorecidas, que buscam melhoria de vida em estados em pleno desenvolvimento como São Paulo, onde acaba indo para trabalhar nas construções civis, por ser um setor que não exige mão de obra qualificada.

Outra característica importante está na simplicidade deste sujeito que despede de sua mulher e caminha com passo tímido, o que denota além da simplicidade deste, a sua passividade diante de sua realidade social. Tímido e ainda máquina, o sujeito é desumanizado, que trabalha sem questionar o que faz automaticamente.

“*Seus olhos embotados de cimento e lágrima*”, apresenta uma sensibilidade do operário, nos levando a condição de humano, mostrando uma contradição existe ao mesmo tempo dois elementos diferentes, a lágrima simbolizando a dor, sofrimento, e cimento apresentando o bruto, o frio, o inabalável. O cimento pode também transpor o excesso de trabalho do sujeito da construção.

⁵⁸ CESAR, op.cit..p. 80.

“Sentou pra descansar como se fosse sábado, marcam o momento do descanso, a idéia de sábado demonstra a proximidade com final de semana e o fim de uma semana atribulada.

“Comer arroz e feijão como se fosse príncipe”, é o momento em que o operário vivencia o seu maior tesouro, o seu ganha pão, o sentido mais digno de seu trabalho o seu próprio sustento, neste momento de descanso ele é dono de algo realmente seu, o rotineiro arroz e feijão.

“Bebeu e soluçou como se fosse um naufrago /Dançou e gargalhou como se ouvisse música.”

Em busca de uma fuga em meio a tanta instabilidade, própria consciência de mundo, ao dançar e gargalhar, é o estado embriaguez do pedreiro, que no instante de inconsciência dá um adeus a sua própria lucidez

“E tropeçou no céu como se fosse um bêbado / E flutuou no ar como se fosse um pássaro / E se acabou no chão feito um pacote flácido.”

A idéia destes versos pode, trazer a questão das construções do grande arranha-céu de São Paulo, onde com avanço e crescimento das metrópoles os edifícios se tornaram solução para contornar a falta de espaço devido aos rápidos processos de urbanização. Podemos colocar o pedreiro como um ser pequeno diante de sua obra, que do alto de um prédio, vende sua mão-de-obra como forma de sobrevivência Idéia de desenvolvimento, aliada a consciência de sua pequenez diante de algo tão imponente.

“Agonizou no meio do passeio público, morreu na contramão atrapalhando o tráfego”, o último mostra a indiferença da morte daquele cidadão, ao cair do prédio e estatelar-se no chão, a única preocupação que ocorre, por parte do público que ali esta, foi em relação ao trânsito como se qualquer objeto tivesse caído, e não um pai de família. A contradição existe é que dentro de casa, o homem é o líder, mas na rua é um sujeito qualquer, um parafuso da engrenagem capitalista, no caso da construção de imóveis que vão servir luxuosamente a outras pessoas.

Em “Construção” as estrofes começam com o verbo amar e termina com o verbo morrer, numa antítese, onde as coisas começam bem e de uma maneira ou de outra finaliza com uma tragédia.

Assim na canção construção tem algumas características importantes, como em ser narrado em terceira pessoa e finaliza cada verso como uma proparoxítona.

Através desta canção Chico Buarque dá voz a esse sujeito, através do seu cotidiano de trabalhador da construção civil onde o mesmo vai automaticamente de casa para o trabalho e vice – versa.

A canção foi produzida num momento marcado pela crise de salários e pelas longas jornadas de trabalho na sociedade brasileira. No setor industrial no Brasil tomando grandes proporções, o crescimento das indústrias e o incentivo dado às multinacionais traziam benefícios reais apenas as classes média e alta. A classe trabalhadora era explorada e submetida a longas jornadas de trabalho recebendo baixos salários.

Para Adélia a canção “Construção” representa muito mais que uma narrativa de um operário que morreu em dia de trabalho, a canção não social é também crítica.

*“O ano de 1971, realmente o mundo dos exílios das prisões, torturas e morte é um mundo dilacerado, desintegrado. Mundo da fragmentação, mundo de “homens partidos”.Em Construção pode se decodificar não apenas o “problema social” do operário não qualificado, que se expõe à morte pela precariedade das condições de segurança no trabalho, mas, alargando-se o campo, pode-se ver aí a alegoria do corpo social fragmentado, de uma sociedade desintegrada e mutiladora, que isola os indivíduos. A violência é metáfora da queda. Violência da vida política. Violência da vida econômica”.*⁵⁹

Através de “Construção” podemos perceber quantas interpretações possíveis se encontra dentro desta canção, ao utilizar esta linguagem de fresta, Chico permitiu muito

⁵⁹ MENESES, **Desenho Mágico**, op.cit..p.153.

mais que os sujeitos apenas se encontrassem em suas letras, permitiu que a sociedade em si pensasse na condição real de seu país.

No discurso de Chico com relação a criação de seus sujeitos excluídos: podemos encontrar o processo de identificação, o discurso pode causar, nos cidadãos reais, um sentimento de inquietação: a canção enquanto gênero artístico, tem o poder de despertar nos indivíduos, a consciência crítica e a sensação de revolta, através dos sujeitos é possível apresentar uma espécie de empatia, gerando nos cidadãos reais que ouvem a canção, uma revolta.⁶⁰ O sujeito de “Construção” representa uma classe de seres reais que compõem a sociedade brasileira.

A canção de Chico Buarque representa a voz daqueles que estão marginalizados pelo poder. Por meio da obra artística, a canção mais especificamente realiza-se a construção de um sujeito que, por meio de ações sociais a que sua posição apenas reproduz regras do sistema, fica patente se atentarmos para o seguinte trecho: “*morreu na contramão atrapalhando o público*”. A morte do sujeito não é valorizada como tal, mas como ação de um objeto. O mesmo, nesse sentido, torna-ser apenas uma peça na engrenagem da estrutura.

O sujeito excluído pelo sistema opressor ganha voz no discurso de Chico Buarque. A valorização dada a esse sujeito nos permite pensar na estrutura social e política brasileira naquele momento, cercada por disparidades econômicas, sociais e política. Percebemos que, ao construir uma canção que coloca a cena um operário da construção civil, o discurso de Chico Buarque nos propõe uma reflexão àqueles que mostram alienado às condições sociais em que vivem.

Para Marcos Napolitano a canção “Construção” nos permite analisarmos a questão do tempo que nos remete mais uma vez a idéia de cotidiano.

⁶⁰ Diante desta análise podemos recorrer mais uma vez a função da música, já citada por Adorno e ainda utilizar de acordo com Umberto Eco que afirma a que arte possui cinco funções que de uma maneira age se no observador ou no ouvinte. De acordo com proposta da pesquisa as funções que aproximam na canção Construção são: “Função catártica: (arte como solicitação violentadas emoções e conseqüentemente libertação e relaxamento da tensão nervosa ou, a nível mais amplo, de crises emotivas e intelectuais. Função de idealização (arte como sublimação dos sentimentos e problemas, e portanto, como evasão superior – e suposta como tal – da sua contingência imediata; Função de reforço ou duplicação (arte como intensificação dos problemas ou das emoções da vida cotidiana, de maneira a pô-los em evidência e a tornar importante e inevitável sua consideração e co-participação).”Ver. ECO, Umberto. **Apocalípticos integrados**. 5ed. São Paulo:Perspectiva,1993.

“O tempo em Construção se manifesta em duas dimensões: em primeiro lugar, como iminência, traduzida pela decisão do operário que decide romper com o cotidiano (não tempo) pelo delírio e pela morte; em segundo lugar, o tempo se manifesta como o breve espaço de liberdade entre decisão de” sentar pra descansar”, seguida do êxtase da loucura e arrebatamento da queda. Toda a densidade do ser acumulada ao longo dos versos, traduzidos numa consciência da própria condição, é bruscamente estancada quando o “pacote flácido/ tímido/ bêbado” chega ao solo”.⁶¹

A morte do operário simboliza o fim de sua submissão, sua própria liberdade, ao dançar e beber, este busca o fim de sua consciência de submissão. A mesma não pode ser compreendida apenas como uma relação operária X patrão, mas no contexto da ditadura, a própria perda da consciência de opressão e perda da individualidade. A morte é a tragédia da canção onde o ponto máximo está na idéia de empecilho e problema, como o sujeito que atrapalhou o sábado, o público também simboliza uma possibilidade de manifestação contra o sistema opressor da ditadura, ao se tornar notícia, torna-se notado e possibilita uma consciência.

Assim a morte a idéia da mesma se tornar pública simboliza ao mesmo tempo a indiferença frente ao medo imposto pela ditadura, mas também para o operário a liberdade dessa opressão.

2.4 - Sem açúcar - Chico Buarque - 1975

*“Todo dia ele faz diferente
Não sei se volta da rua
Não sei se me traz um presente
Não sei se ele fica na sua
Talvez ele chegue sentido
Quem sabe me cobre de beijos*

⁶¹ NAPOLITANO, Marcos. “Hoje preciso refletir um pouco”: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda – 1971-1978” In: **Rev. História**. São Paulo. Retirado de www.scielo.br. Acesso em 15/08/07.

*Ou nem me desmancha o vestido
Ou nem me adivinha os desejos*

*Dia impar tem chocolate
Dia par eu vivo de brisa
Dia útil ele me bate
Dia santo ele me alisa
Longe dele eu tremo de amor
Na presença dele me calo
Eu de dia sou sua flor
Eu de noite sou seu cavalo*

*A cerveja dele é sagrada'
A vontade dele é a mais justa
A minha paixão é a mais justa
A minha paixão é piada
A sua risada me assusta
Sua boca é um cadeado
E meu corpo é uma fogueira
Enquanto ele dorme pesado
Eu rolo sozinha na cama''⁶²*

A canção “Sem Açúcar” nos apresenta através deste casal o problema da violência doméstica, a mulher nesta canção se manifesta como um sujeito sem vontade.

Na obra “Melodia e Sintonia em Lupicinio Rodrigues”, os autores Maria Izilda e Fernando Faria percebemos como a masculinidade era colocada para justificar os atos violentos nas relações a dois.

*“A masculinidade também está associada ao fato de possuir,
tomar, penetrar, dominar e se afirmar, se necessário pela
força: já a feminilidade, ao fato de ser possuída, dócil,
passiva, submissa e fiel. Depreende-se dessa diferenciação*

⁶² HOLLANDA, C.B. & BETHÂNIA, Maria. **Chico & Maria Bethânia**: Rio de Janeiro: Philips, 1975

*que a masculinidade é mais importante para o homem do que a feminilidade é para a mulher. É dever do homem ser firme, ou até rude”*⁶³.

Chico torna a mulher narradora de seu próprio drama, temos então uma canção com eu feminino, onde a voz dada a essa mulher se manifesta para dizer como a sente numa relação amorosa, onde a ama perdidamente o seu marido, mas ao mesmo tempo sente a falta do amor, ela não é satisfeita plenamente nos seus desejos, nem muito menos sua paixão é correspondida. A presença do tempo marcada pela expressão “*todo dia ele faz diferente*”⁶⁴, demonstra a falta de rotina, mas ao mesmo tempo a inconstância do sentimento do homem, onde a mulher nada conhece, onde não há dialogo.

Para Adélia a canção “Sem Açúcar” assume um pólo oposto na canção “Cotidiano” onde as ações da mulher demonstram um ser ativo nas ações, mas subordinado na relação amorosa.

*“Aqui, no pólo oposto da canção anterior, a mulher quase não age: é o objeto das ações do homem: e aqui, é ela que se cala-alias, igualmente, uma das poucas ações da protagonista. Face á estabilidade afetiva é ás tendências paralisantes da mulher, contrapõe-se a instabilidade masculina, que tem como critério exclusivo o próprio voluntarismo. Extremamente sagaz ao recortar um tipo de relação entre os sexos, esta canção vale por um tratado sobre a condição feminina sob a sociedade patriarcal.”*⁶⁵

Através desta canção Chico nos permite ver de maneira mais clara a condição de mulher, o que nos remete da historiografia para a questão de gênero. Apesar de ser muitas

⁶³ MATOS, Maria Izilda S.de e Fernando A. **Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino e o masculino e suas relações**. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,1999.

⁶⁴ Todo dia ele faz diferente compõe a idéia expressa na canção Cotidiano, que inicia com Todo ela faz tudo sempre igual, demonstrando a falta de novidade no relacionamento. Em Sem Açúcar a Todo dia ela faz diferente vem contrapor justamente a falta de rotina, ao estado inesperado do homem na relação amorosa que permeia entre a violência e a amor.

⁶⁵ BEZERRA, **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**.op.cit..p.51

vezes confundida como apenas feminismo, o mesmo tem como abordagem tanto o feminino e o masculino bem como as suas relações.

Um das maiores representantes do estudo de gênero a inglesa Joan Scott, o define o gênero como:

*“Gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder. Estas diferenças se fundam em símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas e mitos.”*⁶⁶

A canção ‘Sem Açúcar’ nos remete a condição de violência e à própria condição de mulher como um objeto a serviço do parceiro, é através do silêncio esta mulher que este homem realiza os desejos e se sente homem.

Diferente do mundo externo, na sua casa onde ele é líder da situação que ele é agradável e confortável, pois a sua relação para a mulher é claramente mostrada como uma relação de dominação. Na rua no âmbito do seu trabalho também ele é dominado, mas responde a subordinação na violência com a sua companheira. De acordo com o livro “História das Mulheres no Brasil”, a relação de violência no espaço público era uma resposta a impotência do homem gerado neste ambiente.

A violência surgia assim, de sua incapacidade de exercer o poder irrestrito sobre a mulher, sendo antes uma demonstração de fraqueza e impotência do que de força de poder.

Essa explicação se completa pelo fato de que a tais homens, desprovidos de poder e de autoridade no espaço público – no trabalho e na política -, seria assegurado o exercício no espaço privado, ou seja, na casa e sobre a família. Nesse sentido, qualquer ameaça a sua autoridade na família lhes

⁶⁶ PEDRO, Joana Maria. “Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica”. IN: **Rev. História**, São Paulo. V. 24, nº 1, p. 77-98. 2005

*provocava forte reação, pois perdiam os substitutos compensatórios para a falta de poder no espaço mais amplo.*⁶⁷

Desta forma através deste contexto da canção “Sem Açúcar” podemos perceber através de Chico Buarque uma tentativa de expor a questão dos relacionamentos amorosos marcados pela violência, não é atitude do compositor justificar a questão da violência masculina, mas ao colocar a canção com eu-feminino pode dar voz aos sentimentos dessas mulheres e levarem a questionarem as sua condição de mulher frente a própria sociedade e ainda dentro do seu próprio lar.

⁶⁷ PRIORE, MARY DEL & BASSANEZI, Carla (orgs.) **História das mulheres no Brasil** . São Paulo: Contexto, 2001.p. 370.

CAPITULO 3

Chico à flor da pele – 1976-1980.

*“Chico é lapidador de pedras tão preciosas que qualquer investida por seu mundo privado fica opaca, embora seja natural a curiosidade pelo ser de carne e osso, humaníssimo, que abriga a celebridade.”*⁶⁸

Chico Alencar

Nesta segunda fase de análise das canções, podemos perceber uma maior sensibilidade⁶⁹ do compositor sobre a temática feminina. As mulheres sempre foram presenças marcantes em suas canções, entre o período de 1964 a 1970 que já foi denominada por Adélia como fase de lírica nostálgico⁷⁰, em que temos canções como “Madalena foi pro mar” (1965), “A Rita” (1965), “Com Açúcar e Com Afeto” (1966), “Ela e sua Janela”(1966), “Morena dos olhos d’água” (1966) e “Carolina” (1967) e outras mais.

Importante é perceber que através destas canções temos um compositor mais lírico, mais calmo, cuja intenção é a exaltação do amor através da figura feminina, em que não encontramos a vontade de trazer à realidade as mulheres submissas, diríamos que essa fase as canções trazem apenas as mesmas como símbolo do amor, como as cantigas de amor⁷¹. Não percebemos neste período o desnudar de sentimentos de suas emoções, e sofrimentos.

Num período da década de 1970, mais precisamente entre os anos de 1976 a 1980 conseguimos perceber uma mudança nas mulheres de Chico quando as mesmas parecem ser olhadas do interior para seu exterior.

⁶⁸ HOLLANDA, op. cit...p.67

⁶⁹ Para Maria Izilda as sensibilidades constituem –se através de um complexo processo de aprendizagem e subjetivação, no qual as memórias sonoras têm um papel de destaque, particularmente as canções que funcionam como companhias da memória afetiva. IN: MATOS, Maria Izilda Santos de. Âncora das emoções: sensibilidades femininas na poética e música de Dolores Duran. **Art Cultura**, Uberlândia, v.7, nº 10 p. 133-147, jan -jun 2005.

⁷⁰ Para Adélia, lirismo nostálgico seriam as canções que revelam um retorno nostálgico, uma busca do primitivo, do ingênuo, do não contaminado pelo consumismo e pela massificação. MENESES, **Desenho Mágico** op.cit..

⁷¹ Ver SANSÃO, op. cit...p. 47

Escrever no feminino exige do compositor um pleno exercício de alteridade, como se a partir do momento da composição ele deixasse o seu lado feminino aflorar mais que o masculino, é sentir, pensar e olhar como mulher.⁷²

Em 2005 Chico Buarque lançou uma coleção de DVDS, um destes em especial foi dedicado à temática feminina, com o nome de “À flor da pele”⁷³. Nele Chico justifica que compõe no feminino, por se um adorador das mulheres, chegando a afirmar também ser um desconhecedor da alma feminina.

Algumas de suas canções foram feitas por encomenda como a canção “Com Açúcar e Com Afeto” a pedido da cantora Nara Leão.

De 1976 a 1980 Chico compôs várias músicas no feminino como “Olhos nos Olhos”, “Folhetim”, “O meu amor, Teresinha”, onde o amor e dor são desfigurados pela ótica feminina; narradora das suas emoções.

Durante a história da música popular brasileira as compositoras, bem como todas as mulheres que tentam exercer esse papel eram “vistas” como masculinas e sofreram preconceitos. Mas quando colocamos um homem para compor pelas mulheres não vemos resistência. O próprio Chico Buarque preferia que suas canções feitas no feminino fossem cantadas por mulheres, mas assim que percebeu que os homens cantavam no feminino e não sofreram preconceito o mesmo também começou a cantar no feminino.⁷⁴

A respeito de compor no feminino sempre foi uma tarefa difícil e poucos artistas conseguiram com tamanha sensibilidade. Conforme o jornalista Rodrigo Faour em sua obra “História Sexual da MPB”:

“A partir dos anos 70 que os compositores “homens” passaram a dar uma colher de chá para as mulheres, retratando-as de maneira mais justa em suas letras.

⁷² Ao citar Baudelaire, em sua obra “Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque”, Adélia diz que o poeta tinha o privilégio de ser ao mesmo tempo ele próprio e o outro.

⁷³ CHICO BUARQUE À FLOR DA PELE.. Direção: Roberto de Oliveira. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD (96min.), NTSC, som ,. Color.

⁷⁴ Sua primeira canção no feminino foi “Com Açúcar e Com Afeto”, no qual ao gravar o LP “Chico Buarque de Hollanda” vol. 2, o compositor esclarecia que por “motivos óbvios” não cantava a música. Chico não cantou a canção porque tinha “medo que achassem que era bicha”. Posteriormente, ao escutar a música “Camisa Amarela” de Ari Barroso, em que o autor cantava no feminino, ele “perdeu a vergonha” e passou a cantar ele próprio, músicas suas que manifestavam essa dimensão poética.

Todas as letras escritas por mulher são de um planeta diferente completamente diferente das dos homens. Mesmo quando eles escrevem como mulher, com a possível e talvez única exceção do Chico, que tem um encosto de pomba-gira que lhe baixa de vez em quando. É difícil explicar..”⁷⁵

Ao pensarmos na temática feminina proposta nas canções de Chico Buarque, escolhemos duas em que o feminino é proposto como forma conscientização, onde o compositor desnuda as suas condições de vida e seus sofrimentos.

A primeira canção é *Mulheres de Antenas*, composta em parceria com Augusto Boal em 1976 para o disco *Meus Caros Amigos*, e a segunda canção *Angélica* composta em 1977 e gravada em 1981 no disco *Almanaque*.

3.1 - Mulheres de Atenas

Chico Buarque
Augusto Boal 1976

*“Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Vivem pro seus maridos, orgulho e raça de Atenas
Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas
Quando fustigadas não choram
Se ajoelham, pedem, imploram
Mais duras penas cadenas*

*Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Sofrem pro seus maridos, poder e força de Atenas
Quando eles embarcam, soldados
Elas tecem longos bordados
Mil quarentenas
E quando eles voltam sedentos
Querem arrancar violentos
Caricias plenas
Obscenos*

*Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Despem-se pro maridos, bravos guerreiros de Atenas
Quando eles se entopem de vinho
Costumam buscar o carinho*

⁷⁵ FAOUR, op.cit...p. 138.

*De outras falenas
Mas no fim da noite, aos pedaços
Quase sempre voltam pros braços
De suas pequenas
Helenas*

*Mirem –se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Geram pros seus maridos os filhos de Atenas
Elas não tem gosto ou vontade
Nem defeito nem qualidade
Tem medo apenas
Não tem sonhos, só tem presságios
O seu homem, mares, naufrágios
Lindas serenas
Morenas*

*Mirem se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Temem por seus maridos, heróis e amantes de Atenas
As jovens viúvas marcadas
E as gestantes abandonadas
Não fazem cenas
Vestem-sede negro, se encolhem
Se conformam e se recolhem
As suas novenas
Serenas*

*Mirem –se no exemplo daquelas mulheres de Atenas
Secam por seus maridos, orgulho e raça de Atenas “⁷⁶*

Escrita em 1976, a canção tem como objetivo chamar a atenção das mulheres de seu tempo para olhar no passado e ver que sua realidade mudou, não é um pedido de passividade, pelo contrário é um apelo à mudança e transformação. A mulher da década de 1970 tem que ser diferente de suas ancestrais da Grécia Antiga, seus tempos mudaram, elas não são apenas o repouso de seus maridos, na verdade é a luta pela sua existência enquanto MULHER, é um apelo à busca pela sua autenticidade.

Os adjetivos expressos na canção exaltam a passividade feminina a colocando como um ser sem vontade ou sem desejos, sentindo apenas aquilo que lhe é permitido. Seus maridos realizam seus desejos nos braços de outras falenas, voltam para casa em pedaços e não olham suas “helenas” como MULHERES, apenas como a mãe de futuros

⁷⁶ HOLLANDA, C.B. **Meus caros amigos**, Philips, Rio de Janeiro, 1976.

guerreiros para sua Atenas. Sua existência se fundamenta no seu HOMEM, ao qual deve respeito e obediência.

Chico no seu DVD “À Flor da Pele”⁷⁷, retrata que essa canção foi muito mal interpretada pelas feministas da década de 1970 que sem analisar o tom de crítica a essa realidade da mulher, acreditaram que a obra era exaltação às idéias machistas.

Ao contrário o autor afirma que essa canção é um apelo à mudança para a pensar toda a realidade feminina. A música “Mulheres de Atenas” é uma canção, que na verdade busca romper com uma idéia preconceituosa de que a mulher é apenas um objeto de realização dos desejos de seu masculino.

A canção possui 47 versos sendo que 30 versos falam da mulher. Ao longo da canção podemos perceber que a condição feminina só existe em função de condição de “superioridade masculina”.

Ao pensar na década de 1970, mais precisamente no ano de 1976, ano de composição de “Mulheres de Atenas”, podemos dentro deste cenário descrever a mulher brasileira, já na década de 1960 a mulher ganha o poder de decisão sobre o seu corpo mais precisamente sobre a maternidade como o surgimento das pílulas anticoncepcionais

Temos a mulher como fator importante no complemento da economia familiar onde se torna mais comum a sua saída para o mercado de trabalho.⁷⁸

Nesta década temos também uma maior preocupação com a temática feminina, principalmente pelos movimentos feministas⁷⁹. Através destes a historiografia vai se dedicar a temática feminina através do estudo de gênero, que envolverá também a temática masculina.

⁷⁷ CHICO BUARQUE À FLOR DA PELE.. Direção: Roberto de Oliveira. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD (96min.), NTSC, som ,. Color.

⁷⁸ A esse respeito não pretendo afirmar que apenas da década de 1970 as mulheres saíram para o trabalhar fora do ambiente doméstico, em muitas situações de crises as mulheres eram inseridas no mercado de trabalho, como exemplo no períodos das duas grandes Guerras Mundiais, devido a grande demanda de homens saíram para lutar na guerra abriram mais oportunidades para que as mulheres assumissem funções em fábricas de tecidos, indústrias de alimentos etc. O que se pretende afirmar que a partir da década de 1970 a situação da mulher como membro participante da economia doméstica já era um fator comum.

⁷⁹ Uma das maiores motivos de lutas dos movimentos feministas estava questionando que era universal na nossa sociedade é o masculino, e que as mesmas não se sentiam incluídas quando eram nomeadas pelo masculino.

No estudo do gênero a mulher é colocada como um indivíduo social que busca se colocar como igual diante do masculino. A busca desta igualdade não é apenas política, mas como ser humano dotado de sentimentos e direitos e deveres.

Ser subordinado e dominado numa relação homem –mulher significa a anulação da liberdade individual, bem como da liberdade de sentir prazer e de ser correspondida e em suas expectativas.

A mulher ainda carrega consigo a idéia de que é a rainha do lar, mãe zelosa e protetora, retirando de si todas as qualidades de mulher.⁸⁰

Para o compositor Lupicínio Rodrigues que também compôs sobre a temática do feminino e do masculino:

“‘nossas esposas devem substituir nossas mães. A elas cabe a função de nos fazer chazinho de marcela e nossa sopinha quando estivermos de ressaca... e as boas mulherzinhas devem deixar seis maridos, nos dias de saudades, visitar seu bar predileto, rever seus amigos do peito e tocar seu violão para fazer a higiene mental... as esposas devem sentir felizes quando seus maridos voltam das noitadas, porque sua volta é maior prova de amor que um homem pode dar. Depois de ver tantas mulheres, nenhuma o prendeu e ele retorna feliz para dormir nos braços daquela que escolheu para ser sua companheira.”⁸¹

Através desta fala de Lupicínio da década de 1950 conseguimos perceber o que Chico Buarque quer ironizar em “Mulheres de Atenas”.

A temática feminina funciona com o desnudar da temática masculina, pois é através das ações masculinas que percebemos a situação das mulheres na canção.

Com a idéia de volta ao passado, com forte apelo à realidade atual, Chico Buarque busca romper com as idéias impostas pela sociedade machistas, principalmente a idéia de mulheres apenas como serva do lar.

Na história da música algumas canções tematizavam essas mulheres submissas como sendo mulheres de verdade:

⁸⁰ Ser mãe e esposa, e dona de casa era considerado o destino natural das mulheres. Na ideologia dos Anos Dourados, maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina; sem história, sem possibilidades de contestação. Ver: DEL PRIORE, **História das Mulheres no Brasil**, op. cit

⁸¹ MATOS, op. cit...p.124

“Isto fica evidenciado em dezenas de letras, a começar de pela antológica de Mario Lago , que compara sua nova mulher com a ex- Amélia –” mulher de verdade “- que não fazia qualquer exigência “achava bonito não ter o que comer” e quando o via contrariado “dizia: - Meu filho, o que há de se fazer?”. Ela não tinha a menor vaidade, mas sabia o que era consciência: acompanhava apenas o seu homem. Essa era com certeza o seu tipo de mulher ideal- a que faz e aceita tudo sem reclamar e não incomoda o homem em nada. Um padrão de mulher sem direitos e servil nos séculos passados e no início do século XX e, muitos lugares, ainda resiste até hoje.”⁸²

Contra uma realidade de submissão, Chico vem chamar as mulheres a se olharem como seres transformadores de seu tempo.

A canção toca em temas muito importantes como a violência e o abandono.

Os primeiros versos nos apresentam através das expressões *“Se banham com leite, se arrumam”*, a palavra leite significando a fertilidade feminina e continuidade da vida através do leite materno, a expressão *“se arrumam”* vem simbolizar a preocupação que essas mulheres tinham com o ideal da fertilidade *se “banham e se arrumam”* se traduz na preparação para uma relação sexual, com a finalidade de gerar frutos para Atenas, os novos guerreiros.

Os próximos versos apresentadas pelas expressões são: *“quando fustigadas não choram, se ajoelham, pedem, imploram, mais duras penas cadenas”*. A palavras fustigadas segundo o dicionário Aurélio,⁸³ tem como significado castigar, maltratar e açoitar. Depois de serem maltratadas elas se submetem a adoração de seu homem num ato

⁸² FAOUR, op. cit...p. 112

⁸³ HOLANDA, **Novo Aurélio do Século XXI**, op.cit,..p312.

de verdadeira submissão, sendo o ponto máximo se “ajoelharem” se traduz ponto máximo de submissão⁸⁴, logo após se ajoelharem elas imploram duras penas cadenas.

“Cadenas” vem significar em sentido figurado palavra cadeia e corrente que Rinaldo Fernandes⁸⁵, remetendo a idéia de prisão, achou de sujeição provocada por uma paixão veemente ou por uma obrigação.

Logo a seguir as próximas estrofes têm como base a relação de fidelidade dessas mulheres, que vêm seus maridos embarcarem continuamente, ficando a tecer longos bordados, mil quarentenas.

Nestes versos Chico Buarque utiliza o passado através do poema épico *Odisséia* de Homero da mitologia grega para descrever a essa mulher.⁸⁶

Após retornar assim como Ulisses do poema “*Odisséia*”, os maridos voltam sedentos, querendo arrancar violentas carícias obscenas, mais um paralelo que podemos fazer com uma canção já citada “*Sem Açúcar*”; onde o desejo do homem sobrepõe ao desejo da mulher.

À mulher não é dado o direito de sentir prazer, apenas o direito de gerar filhos. Através deste verso aliados à idéia da década de 1960 onde as mesmas buscam maior participação nas decisões de suas vidas, como o ato de escolher ser mãe, também a busca numa proposta que o sexo para mulher tem e deve estar relacionado com a idéia de prazer e não somente ao ato de gerar filhos.

A idéia dada na canção enfatiza a mulher como apenas objeto de procriação e apenas as *falenas* que no texto apresenta o sentido de prostituta, representando a mulheres

⁸⁴ De acordo como a doutrina cristã o ato de ajoelhar simboliza um ato pela servidão e humildade. Segundo a Sagrada Escritura o próprio Jesus se ajoelhou diante de seus discípulos para o ritual dos lava pés. E logo após negou se ajoelhar para Lúcifer que lhe prometia as delicias de uma vida eterna. .

⁸⁵ FERNANDES., op., cit.

⁸⁶ A mulher que tecia longos bordados é Penélope, mulher de Ulisses herói do poema *Odisséia*. Penélope viu seu marido ficar longe de casa por vinte anos, período que ela se porta com dignidade e absoluta fidelidade; mas, por um lado sua beleza, e, por outro, os bens familiares atraem a cobiça de pretendentes, que julgavam seu marido morto. Ela se dizia que só escolheria o futuro marido após tecer uma mortalha, que, a bem verdade, não fazia questão de terminar: passava o dia tecendo e, à noite às escondidas, desmanchava o trabalho realizado. E enquanto seu marido se mantinha ausente, embora por tanto tempo sem notícias, ela se vestia de longo, e tecia longos bordados, ajoelhava-se, pedia e implorava para a deusa Atena que providenciasse o retorno de seu amado. Ver STEPHANIDES, Menelaos. ***Odisséia*** Coleção Mitologia Helênica nº 6. São Paulo ed. Odisseus. 2004.

com os guerreiros passam a noite antes de encontrar suas esposas. No sentido do dicionário⁸⁷ a palavra falena vem significar um inseto, um borboleta noturna, que no texto se encaixam com a idéia de prostituição.

Percebemos este sentido quando nos versos seguintes entendemos que ao fim da noite estes homens voltam para casa em pedaços⁸⁸ e encontram abrigos nos braços de suas Helenas.

Mais uma referência à mitologia grega no poema de Homero “Ilíada: A guerra de Tróia”, onde o ponto marcante está na disputa de dois reinos por uma mulher Helena.⁸⁹ Onde também podemos perceber aliada a beleza desta, as mulheres da canção são a comparadas a sua beleza, quando seus homens já estão no estado de embriaguez.

Logo em seguida os próximos versos “*Geram pro seus maridos os novos filhos de Atenas*” se traduzem em explicar mais uma vez que sua função na sociedade ateniense era a de gerar filhos, conforme Rinaldo Fernandes a mulher tinha várias obrigações a serem seguidas:

“A partir do século II a. C na Grécia Antiga, as normas e deveres dos cônjuges são estereotipadas e compreendem cinco imposições para a esposa:

a) mulher deve obediência ao marido;

b) está proibida de sair de casa, seja de noite ou de dia, sem autorização do marido;

c) está proibida de ter relações com outro homem;

d) não deve arruinar a família;

e) não pode desonrar seu marido;”⁹⁰

⁸⁷ HOLANDA, Novo Aurélio do Século XXI op. cit., p.289

⁸⁸ Nesta canção também podemos fazer uma referência na canção Com Açucare Com Afeto, nos seguintes versos “*Quando a noite enfim lhe cansa / você vem feito criança / pra chorar o meu perdão.*”

⁸⁹ Helena era filha da mortal Leda e do deus Zeus, segundo a mitologia Zeus apareceu metamorfoseado na figura de um cisne, por isso sua mãe gerou dois ovos. Deste dois ovos nasceram Helena e os gêmeos Castor e Pólux, segundo o oráculo a beleza da menina Helena seria causa de uma guerra terrível. Assim Helena era a única filha de Zeus com uma mortal e pelos quatro cantos da terra todos iriam falar sobre sua beleza inimaginável. Ver:STEPHANIDES, Menelaos. **Ilíada: A Guerra de Tróia**. Coleção Mitologia Helênica nº 6.São Paulo ed. Odysseus. 2004.p.28

⁹⁰ FERNANDES, op., cit., p. 379.

O ponto mais marcante desta canção é compreender que as mulheres atenienses são na verdade um espelho a não ser seguido, por mais que encontremos na década de 1970 mulheres que se portavam como objetos de seus maridos, a idéia é romper, é um apelo social que Chico vem propor.

É a busca de romper com diferenças tão gritantes que vemos nesta canção. Busca por igualdade de expressão dessas mulheres que se viam a margem da sociedade, prisioneiras em seu próprio lar.

Ao pensarmos que o compositor acostumou a usar uma linguagem diferente para denunciar questões políticas do tempo da ditadura, esta canção por sua vez se traduziu numa ironia, que consiste ao longo mesma em dizer o contrário do está sendo dito, servindo como forma de ridicularizar, de ressaltar algum aspecto passível de crítica.

É nesse sentido que o autor usa o verbo *mire-se* para dizer não faça isso jamais, ou seja, tome cuidado com isso; evite.

No DVD “À flor da pele”, Chico Buarque deixa bem claro o momento em que fala da polêmica causada com feministas da época desta canção.

*“Elas não entenderam muito bem. Eu disse: mirem-se no exemplo daquelas mulheres que vocês vão ver o que vai dar . A coisa é exatamente o contrario”.*⁹¹

Através de “Mulheres de Atenas” podemos dar voz à várias mulheres que vivem na subordinação e submissão, podemos ainda pensar que a temática feminina proposta por Chico vai muito além de uma ironia, é uma chamada para os historiadores a pensarem e questionar em sobre as questões de gênero no nosso país que ainda permanece muitas vezes arraigados nos vínculos de uma sociedade patriarcal.

3.2 - Angélica

“Chico Buarque e Miltoninho 1977

⁹¹ CHICO BUARQUE À FLOR DA PELE.. Direção: Roberto de Oliveira. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD (96min.), NTSC, som ,. Color.

*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 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 o sino
Queria cantar por meu menino
Que ele já não pode mais cantar* ⁹²

A canção “Angélica” foi escrita em 1977 por Chico Buarque de Hollanda e Miltoninho configura para muitos como uma canção de protesto. A personagem Angélica,⁹³ representa Zuleika Angel Jones⁹⁴ a mãe do jovem Stuart Edgar Angel Jones ⁹⁵, desaparecido durante o regime militar no Brasil na década de 1970.

⁹² HOLLAND, C.B. **Almanaque**, Ariola. Rio de Janeiro. 1981

⁹³ Para Maria Helena Sansão em sua obra Sem Fantasia masculino e feminino em Chico Buarque a canção “Angélica sugere a valorização da mulher que se dá desde o título Angélica, que sugere proteção e bondade (anjo), até a disposição dos versos em quatro quartetos em que se alternam vozes alheias (dois primeiros versos). Esta disposição reforça o sentido de repetição contida em toda a estrutura do poema, cuja intenção é torná-la semelhante à cantiga de ninar”. Ver SANSÃO, op. cit. p. 78.

⁹⁴ Costureira que alcançou sucesso com suas roupas, tornando estilista vindo a abrir uma loja em Ipanema no Rio de Janeiro. Pioneira na moda brasileira, fez sucesso com seu estilo em todo o mundo, principalmente nos Estados Unidos. Nos anos 70, seu filho Stuart, ativista contra o regime militar, foi preso e morto nas dependências do DOI-CODI. A partir daí, Zuzu entraria em uma guerra contra o regime pela recuperação do corpo de seu filho, envolvendo até os Estados Unidos, país de seu ex-marido e pai de Stuart. Essa luta só terminou com sua morte em 1976 ocorrida na madrugada de 14 de abril de 1976, num acidente de carro na Estrada da Gávea em circunstâncias ainda não esclarecidas, à saída do Túnel Dois Irmãos (RJ), após Zuzu retornar de uma festa.

O corpo de Stuart nunca foi encontrado. Zuzu Angel.

⁹⁵ Stuart Edgar Angel Jones é filho do americano Norman Angel Jones e da brasileira Zuleika Angel Jones. Stuart era estudante de economia pela UFRJ durante a ditadura militar no Brasil. Foi militante no regime militar, foi considerado como desaparecido em 1971 mais precisamente em 14 de junho de 1971, quando foi preso por agentes Centro de Informações da Aeronáutica. Após inúmeras sessões de tortura, já com o corpo totalmente esfolado, segundo relatos, foi amarrado à traseira de um jipe da Aeronáutica e arrastado pelo pátio

Apesar da canção não ter sido escrita nos Anos de Chumbo, a mesma se reflete neste período, porque na verdade vem apresentar a dor de mãe ao perder seu filho, muito mais do que direito de sepultar –lo, Zuzu Angel clamava por justiça, e justiça neste período era algo meio contraditório.

No período denominado Anos Chumbo, o Brasil presenciou como a construção de Ponte Rio Niterói e rodovia Transamazônica, mas não podemos esquecer que a tortura corria a solta nos quartéis.⁹⁶

Chico Buarque também compôs outra canção onde procura denunciar as injustiças feitas nos quartéis brasileiros, através de “Cálice” entou cantar as práticas de torturas.

“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”⁹⁷

“*Quero cheirar fumaça de óleo diesel*” remete a mais uma ironia que Chico utilizou para denunciar este tipo de tortura. O que torna mais interessante é saber que a estilista mantinha contato com o compositor e que a canção foi escrita em 1973, mas a morte de Stuart foi em 1971.

Não podemos afirmar que compositor tenha escrito este verso em função da morte de Stuart, mas o que podemos perceber é que as torturas nos quartéis começaram a se tornar públicas.

Através do filme podemos perceber que a estilista Zuzu Angel⁹⁸ tinha contato com compositor, acreditava na sua música como instrumento de justiça, acreditava que Chico seria capaz de trazer, através de suas canções, protestos ao regime ditatorial.

com a boca colada ao cano de escape do veículo, o que ocasionou sua morte por asfixia e intoxicação por monóxido de carbono (CO).

⁹⁶ Um importante acontecimento desde período destaca a morte o jornalista Vladimir Herzog que segundo a versão dos militares foi “suicidado”. Segundo obra História da vida privada no Brasil volume 4 .A morte do jornalista desempenhou papel importante nos rumos da vida política brasileira. O ato ecumênico realizado na Catedral da Sé, em São Paulo, uma semana de sua morte sob tortura, foi o primeiro ato público de protesto após o AI-5 , em dezembro de 1968. Ver: ALMEIDA, M H. de & WEIS, Luiz. Carro Zero e Pau –de- Arara: O cotidiano da oposição de classe média ao regime militar.In: Fernando Novais (Coor.), Lilia Moritz Schwartz (org). **História da vida privada : contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 4, 1998 319-408.

⁹⁷ HOLLANDA, op. cit...p. 212

Adélia afirma em seu livro “Desenho Mágico” que a canção “Angélica” se insere no que ele classifica como canção de repressão⁹⁹. Para autora a pergunta feita nos versos iniciais que marcam a canção.

*“Quem é essa mulher ? – é o verso inicial das quatro estrofes que compõem a canção. Sim, quem é essa mulher? A resposta a essa pergunta tão reiterada no corpo do poema encontra-se fora dele, no contexto social, na História do Brasil recente-especificamente, na história dos anos de repressão”.*¹⁰⁰

Na verdade muito mais que uma canção que tenha o nome de uma mulher e que mesma representou naquele período uma mãe como muitas atormentadas pelos desaparecimentos de seus filhos. “Angélica” não é apenas uma mulher são na verdade várias, ou melhor, todas as mães que perderam seus filhos na ditadura militar. Quanto o compositor chama atenção na canção “quem é essa mulher?” Ele não responde, e a palavra Angélica não é evidenciada em nenhuma de suas estrofes.

Se apenas escutarmos a canção sem saber o seu nome e nem o momento histórico de sua criação teremos apenas a idéia de uma mãe que sente a falta de seu filho.

Segundo o filme Zuzu Angel, a estilista manda uma carta para o compositor a fim de denunciar as ameaças de morte que vinha sofrendo, bem como alertá-lo para um possível assassinato, pedindo ajuda ao compositor, pois acredita na força de suas composições como forma de denúncia às torturas durante o regime militar.

No filme em questão de Zuzu Angel morre devido ao suposto “acidente” de carro, na cena de sua morte e seu último suspiro é dado ao som de “Apesar de Você”¹⁰¹, composição de Chico Buarque que é caracterizada por muitos estudiosos do período como canção símbolo de protesto a ditadura militar.

⁹⁸ ZUZU Angel. Direção: Sérgio Resende. Brasil: Warner Bross Filmes. 2006. (119 min), son, color.

⁹⁹ Para Adélia as canções de repressão são marcadas pela grande constante da nitidez com que se pode apontar a intersecção dos planos pessoal e social, afetivo e histórico, sexual e político. Ver MENESES, **Desenho Mágico**, op cit...p. 79

¹⁰⁰ Idem, p.98.

¹⁰¹ Canção proibida pela Censura gravada somente em 1978, disco com o título Chico Buarque. Chico Buarque, Philips, Rio de Janeiro 1978.

Como o filme transcorre entre 1970 a 1976 a música escutada pela estilista é explicada em uma correspondência que ela recebeu do compositor, onde o mesmo lhe presenteia com uma fita cassete com a composição “Apesar de Você.”

Chico Buarque compõe “Angélica”, logo após a morte de Zuzu Angel tornado público através da melodia da Angélica o sofrimento de várias mulheres.

Através da canção “Angélica” podemos perceber não só Chico Buarque “à flor da pele”, mas podemos perceber como o mesmo permanece preocupado com as questões de seu tempo. Ao cantar esta música não é apenas uma celebração póstuma a Zuzu Angel que teve a coragem de denunciar através de suas roupas o que ocorria a solta nos quartéis; esta canção, é muito mais que isto, é uma forma do compositor expressar sua sensibilidade em versos, dando voz aqueles que não podem mais cantar.

Logo após serão analisados mais duas canções que abordam temáticas diferenciadas, a canção “Eu te amo” tem como premissa a dissolução de união amorosa, a canção pertence ao disco “Vida”, gravado em 1980 e a ultima canção “Linha de Montagem” também de 1980, gravado em compacto com o título “1º de maio.”

3.3 - Eu te amo

Tom Jobim e Chico Buarque 1980

*“Ah, se já perdemos a noção da hora
Se juntos já jogamos tudo fora
Me conta agora como hei de partir*

*Se ao te conhecer dei sonhar, fiz tantos desvarios
Rompi com mundo queimei meus navios
Me diz pra onde é que inda posso ir*

*Se nós, nas travessuras das noites eternas
Já confundimos tantos as nossas pernas
Diz com que pernas eu devo seguir*

*Se entornaste a nossa sorte pelo chão
Se na bagunça do meu coração
Meu sangue errou de veia e se perdeu*

*Como que na desordem do armário embutido
Meu paletó enlaça o teu vestido
E o meu sapato inda pisa no teu*

Como se nos amamos feitos dois pagãos

*Teus seios inda estão em minhas mãos
Me explica com que cara e eu vou sair*

*Não acho que estás te fazendo de tonta
Te dei meus olhos pra tomares conta
Agora conta como hei de partir”¹⁰²*

A canção “Eu te Amo” configura que Napolitano¹⁰³ salienta ser importante ao pesquisar música, numa perfeita ligação entre a linguagem verbal e a musical, onde uma responde pela outra, a mesma só parece ter sentido se for executada com as duas linguagens.

Temos nesta canção mais uma narrativa em que compositores deram voz ao masculino e depois com alguns arranjos de palavras dá voz também ao feminino. Porém o que sobressai ao escutarmos a canção é a voz dada ao sujeito masculino.

Como já citada em outras análise de canções, Chico constrói os seus sujeitos tal como utilizou na canção “Valsinha”, para explicar porque estes chegava maldizendo a vida.

Aqui o sujeito masculino é sensível é passivo não pelo trabalho, mas pelo amor. Percebemos ao longo dos versos um amor fusional de corpo e alma, misturado ao cotidiano que o tornando -se feliz.

Através de “Eu te amo”, Chico vem colocar mais uma mensagem contra os preconceitos impostos em sociedade, Chico colocando um homem sofrendo de amor, muito diferente de “Construção e em Cotidiano”, onde o sofrimento se caracterizava pela opressão do trabalho.

Conforme Maria Izilda em sua obra “Melodia e Sintonia em Lupicino Rodrigues”, percebemos como era visto a idéia de “homem de verdade”:

*“O “Homem de verdade” deveria ser isento de toda
emoção, o que exigia que abandonasse uma parte de si
mesmo, que fosse independente e só contasse consigo mesmo,*

¹⁰² HOLLANDA, C.B. **Vida**, Philips, Rio de Janeiro. 1980.

¹⁰³ NAPOLITANO, **História & Música**, op. cit.,.

jamais manifestasse emoção ou dependência, sinais de fraqueza, sinais femininos.”¹⁰⁴

Buscando desmistificar a idéia machista em plena década de 1980, a canção também nos permite visualizar um profundo amadurecimento do compositor ao longo de sua carreira.

Através da canção como já dito, um amor fusional percebemos que mesmo no masculino ainda temos o tom de imperativo, marcados pelas expressões: “*me conta, me diz, me explica*”, mostrando que o sujeito indaga a sua amada sobre o sentido dado a sua vida a partir daquele instante.

Para o sujeito a separação algo que ele não consegue acompanhar a de fato não existe, ainda não é real: “*Teus seios ainda estão nas minhas mãos*”, demonstram a falta de sentido ao fim do relacionamento.

A separação nos é apresentada sempre como um fato absurdo, impossível. O sujeito que restaria de cisão é um sujeito incompleto, incapaz, sem pernas para andar e sem sangue nas veias. (“*Diz com que pernas eu devo seguir./ Meu sangue errou de veia e se perdeu*”).

Para Adélia essa canção é muito mais dilaceradora que “Trocando em Miúdos”, onde o casal divide as sobras do amor, o disco do Pixiguinha, o livro do Neruda, a fitinha do Bonfim e as alianças.

*“Já menos pretensamente pratica e muito mais dilaceradora, a fremente Eu te Amo apresenta uma separação flagrada em seu desgarramento e vertigem em que os sentidos opostos de enlaçar/pisar iconizam as possibilidades virtuais de uma relação de casal”.*¹⁰⁵

Através desta relação que se torna dilaceradora, Chico nos propõe através deste sujeito, que não diz “Eu te amo”, o fim desse amor na perda de sua visão de mundo, ao relembrar que por esse sentimento queimou os navios, numa idéia de entrega total.

¹⁰⁴ MATOS, op. cit..p.136

¹⁰⁵ MENESES. **Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque** op. cit...p.33

Alias como na canção “Atrás da Porta” não se apresente um motivo real para o termino da relação, ela fica no ar nos faz perguntar diante do desespero dos amantes, o que teria levado ao fim esse amor.

Essa é a pergunta que Chico responde em “Eu te amo” quando o sujeito se refere à mulher agente da separação com a seguinte expressão: “*Não acho que estás te fazendo de tonta / Te dei meus olhos pra tomares conta.*”

3.4 - Linha de Montagem

Chico Buarque/ Novelli .1980

“Linha linha de montagem

A cor a coragem

Cora coração

Abecê abecedário

Ópera operário

Pé no pé no chão

Eu não sei bem o que seja

Mas sei que seja o que será

O que será que será que se veja

Vai passar por lá

Pensa pensa pensamento

Tem sustém sustento

Fé café com pão

Com pão com pão companheiro

Pára paradeiro

Mão irmão irmão

Na mão ferro e ferragem

O elo, a montagem do motor

E a gente dessa engrenagente

Dessa engrenagente

Dessa engrenagente

Dessa engrenagente sai maior

As cabeças levantadas

Máquinas paradas

Dia de pescar

Pois quem toca o trem para frente

*Também de repente
Pode o trem parar*

*Eu não sei o que o bem seja
Mas sei que seja o que será
O que será que será que se seja
Vai passar por lá*

*Gente que conhece a prensa
A brasa da fornalha
O guincho do esmeril
Gente que carrega a tralha
Ai essa tralha imensa
Chamada Brasil*

*Samba samba São Bernardo
Sanca são Caetano
Santa santo André
Dia –a dia diadema
Quando for me chame
Pra tomar um mé* ¹⁰⁶

Através de esta canção Chico nos coloca mais uma questão importante na política brasileira o problema do sindicalismo, período que a população busca uma maior democracia, período que não se acredita mais no Milagre Brasileiro.

Em 1978, história do “novo sindicalismo” no Brasil começa quando os trabalhadores da Scania, uma montadora de veículos em São Bernardo do Campo, ABC Paulista, realizam uma greve por reajuste salarial.

O movimento desafia a Lei de Greve, imposta pelo regime militar. É um gesto corajoso. O regime responde com dureza, a ousadia dos metalúrgicos.

Com a posse do general João Batista Figueiredo em 1979, em seu discurso, promete fazer do País uma democracia. E quem fosse contra, ele arrebatava e mandava prender. Dito e feito, ao contrário. A ditadura baixa a repressão em cima dos metalúrgicos, que lutam justamente por democracia. O governo intervém no sindicato pela Segunda vez depois do golpe de 1964.

¹⁰⁶ HOLLANDA, C.B. **Show 1º de Maio**. Rio de Janeiro: Philips, 1980.

Com a volta do sindicato para as mãos dos trabalhadores, estes reiniciam a luta. O governo intervém novamente.

Luís Inácio Lula da Silva, principal líder dos metalúrgicos e vários diretores do sindicato são presos. Os confrontos de trabalhadores e policiais transformam São Bernardo em campo de batalha. Cresce o movimento por anistia ampla geral e irrestrita no País.

Para tentar conter o avanço da democracia, a extrema-direita apela para o terror. Fruto da luta dos metalúrgicos do ABC, nasce o PT, Partido dos Trabalhadores, que marcaria de forma definitiva o cenário político do País, defendendo as questões sociais do trabalhador.

Feita em homenagem ao movimento operário a principalmente a aos operários do ABC paulista, a canção “Linha de Montagem” nos permitem duas grandes comparações.

A primeira é quando olha a visão de trabalhador que Chico contou em “Pedro Pedreiro, Cotidiano e Construção.”

Em “Pedro Pedreiro” (1965) temos ainda um momento de espera, um sujeito que espera o trem, pensamento, há pontos de esperança, não percebemos ainda a idéia de colocar a boca no mundo e reclamar da vida de Pedro, que vai ficando atrás.

Em “Cotidiano” (1971), temos a tristeza do trabalhador que marcando pelas horas do relógio esperando o meio dia como forma de refletir a sua condição de vida, momento em que acredita em poder parar, mas ao pensar na situação se cala com a boca de feijão.

Em “Construção” também de 1971 temos um operário da construção civil, de sua morte, acaba atrapalhando o tráfego, o público e o sábado.

“Linha de Montagem” de 1980 vem propor transformação, não é momento de esperar, de parar para refletir e muito menos de morrer.

Uma segunda interpretação nos leva ao filme de Fritz Lang em *Metrópolis*¹⁰⁷ onde um território dividido entre duas classes, ontologicamente opostas: de um lado, em sua minoria os senhores, os mestres da cidade, e de outro, a grande massa de operários, oprimidos não somente pela elite dominante, mas, sobretudo, pelas máquinas, que ocupam

¹⁰⁷ LANG, Fritz. *Metrópolis*. Filme. Alemanha, 1926

um lugar de tamanha importância no funcionamento e sobrevivência de “Metrópolis”, que poderiam mesmo serem classificadas como uma “terceira classe social” na estrutura da cidade. Estas se tornam até mais importantes do que os próprios trabalhadores humanos.

Em “Metrópolis” os trabalhadores operam as máquinas e, por sua vez, as máquinas operam os trabalhadores. Homem e tecnologia estão diretamente ligados numa relação de dependência que ilustra o terror da modernidade frente ao pretenso poder dominador da técnica sobre o ser humano. A desumanização do trabalhador, a formação de indivíduos autômatos massacrados pela rotina mecânica e monótona, enfim, escravizados.

A canção é uma demonstração da força do operário brasileiro na década 1980, é um chamado a luta não só pelas melhorias salariais, mas pela própria democracia. Nos versos de “Linha de Montagem” percebemos que “*cabeças levantadas*” e máquinas paradas, levarão o país a pensar neste momento de suma importância. Com certeza é momento de transição, de fim de uma ditadura que já tarda em ir embora.

*“As cabeças levantadas
Máquinas paradas
Dia de pescar
Pois quem toca o trem para frente
Também de repente
Pode o trem parar”*¹⁰⁸

Um acontecimento importante para mobilização do movimento operário a experiência do teatro como forma de conscientização, significava na prática uma maneira de aproximar o trabalhador do sindicato e ao fazer isto mostrar a ele que é fundamental a sua participação para que a sua situação melhore.

Dentro deste período temos o grupo de teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo coordenado por Tim Urbanatti.

De acordo com a autora Kátia Paranhos o grupo de teatro Forja produziu o seu primeiro texto coletivo com o título de Pensão Liberdade:

“Pensão Liberdade, destaca diversos problemas e tipos humanos como o militante sindical combativo, o desempregado, o homossexual, o fura greve, o vacilante, o

¹⁰⁸ HOLLANDA, op.cit.,p.301

*conselheiro, o reacionário, a balconista que se prostitui, a mulher reprimida pelo marido – o “chefe da casa” - , a mulher que luta para mudar o que errado e os governantes que aparecem em meio de um aparelho de televisão.*¹⁰⁹

Através desta canção podemos perceber bem a mensagem que Chico nos coloca que somente o povo pode mudar o destino se dispuser a fazê-lo.

Através da análise das músicas podemos perceber o quanto o compositor tem buscado estar a frente das questões de seu país. Ao pensar nas mulheres tocou na questão de como ela é vista e nossa sociedade representada pela canção “Mulheres de Atenas”, em “Angélica” apresentou uma denúncia social ao mesmo tempo que confortou milhares de mães na mesma situação de Zuzu Angel.

Ao compor “Eu te Amo”, o compositor nos proporcionou pensar na temática masculina, nos sentimentos deste homens e certeza que os mesmos são capazes de sofrer por amor.

E por fim ao pensar em “Linha de Montagem”, percebemos a questão da organização sindical em nosso país e na importância dessa organização frente ao processo de democratização de nosso país nos anos de 1980.

¹⁰⁹ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Teatro dos trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação do ABC paulista. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v.7 n. 11, p. 101-115, jul- dez.2005.

Considerações Finais

Nesta pesquisa procurei conhecer melhor o compositor Chico Buarque de Hollanda, através de suas canções pode perceber como o mesmo sente o período da ditadura militar e como consegue adaptar a esse contexto de profunda mutilação de suas obra, devido à perseguição massiva dos censores.

Através deste trabalho tive contato com os problemas sociais de um país marcado pela ditadura militar. Pude ver uma história na qual não fui participante, mas agora consigo perceber com mais clareza as suas conseqüências ao longo do tempo.

Com este conhecimento adquirido ao longo desta pesquisa, pude perceber o quanto ainda se pode falar sobre esse compositor e principalmente como suas obras é um tesouro inesgotável.

Procurei verificar em suas obras a junção da consciência com o talento, especificamente em suas músicas, num período extremamente delicado de nossa história recente. Um período em que não se tinha liberdade de pensamento nem de expressão. Um momento em que nossa história foi escrita com sangue daqueles que tiveram coragem e ousadia de lutar por um mundo mais justo.

Através de sua linguagem de fresta podemos conhecer um lado mais humano desse compositor, permitindo que os excluídos de nossa sociedade pudessem se reconhecer em seus versos. Permitiu ainda a consciência de um Brasil com problemas, proporcionando aos indivíduos formas de sentir participantes de seu tempo e construtor de uma história continua e em profunda transformação.

Assim através desta pesquisa percebo que muito ainda se pode pesquisar sobre o compositor, e espero continuar pesquisando de forma mais abrangente este período, a fim de perceber mais claramente outras mensagens inseridas em outras canções.

Fontes

HOLLANDA, Chico Buarque de, 1944- **Chico Buarque, letra e Música:** incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim – São Paulo: Companhia das Letras 1989.

_____ **Fazenda Modelo**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

_____ **Ópera do Malandro**, São Paulo, Cultura, 1978.

_____ & GUERRA, Ruy. **Calabar;** o Elogio da Traição. Rio de Janeiro , Civilização Brasileira, 1973.

_____ & PONTES, Paulo. **Gota d'água**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

Discografia:

HOLLANDA, C.B. **Chico Buarque**. São Paulo. RGE 1966.

_____ **Morte e vida Severina**. Rio de Janeiro: Philips: 1966.

_____ **Chico Buarque**. Vol.2. São Paulo. RGE, 1966.

_____ **Chico Buarque** Vol. 3. São Paulo. 1967.

_____ **Chico Buarque**. Vol 4. Rio de Janeiro : Philips. 1970

_____ **Construção**. Rio de Janeiro: Philips. 1971.

_____ **Quando o carnaval chegar**. Rio de Janeiro: Philips. 1972.

HOLLANDA, C.B & VELOSO, C. **Caetano e Chico juntos e ao vivo**. Rio de Janeiro : Philips, 1980.

_____ **Chico Canta**. Rio de Janeiro: Philips, 1973.

_____ **Sinal Fechado**. Rio de Janeiro: Philips. 1974.

HOLLANDA, C.B. & BETHÂNIA, Maria. **Chico & Maria Bethânia**: Rio de Janeiro: Philips, 1975.

_____. **Meus Caros Amigos**. Rio de Janeiro: Philips, 1976.

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

_____. **Vida**, Rio de Janeiro: Philips, 1980.

DVDs

HOLLANDA, C.B. **Vai passar**. Direção: Oliveira, Roberto. Rio de Janeiro : EMI Music 2005.

_____. **Meu caro amigo**. Direção: Oliveira, Roberto. Rio de Janeiro : EMI Music 2005.

_____. **À flor da pele**. Direção: Oliveira, Roberto. Rio de Janeiro : EMI Music 2005.

_____. **Anos Dourados**. Direção: Oliveira, Roberto. Rio de Janeiro : EMI Music 2005.

_____. **Estação Derradeira**. Direção: Oliveira, Roberto. Rio de Janeiro : EMI Music 2005.

_____. **Bastidores**. Direção: Oliveira, Roberto. Rio de Janeiro : EMI Music 2005.

Sites:

www.chicobuarque.com.br

www.dicionáriompb.com.br

www.cliquemusic.com.br

Referências Bibliográficas:

ALBIN, Ricardo Cravo de. **O livro de ouro da MPB: história de nossa música popular de sua origem até hoje**. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.

ADORNO, Theodor. “ O fetichismo da música e a regressão da audição”. *In: Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 65-108.

_____. “ Sobre música popular”. *In: Adorno* (Col. Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Àtica, 1994, p.115-146.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge ZaharEd. 2001.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação a musica popular brasileira**. São Paulo: Àtica, 2001.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. 2º ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.(Col. Debates, 3).

CARVALHO, Gilberto de. **Chico Buarque: análise poético-musical**.: Rio de Janeiro Codecri, 1982.

CESAR, Ligia Vieira. **Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. São Paulo: EDUFSC/Estação Liberdade, 1993.

ECO, Umberto. **Apocalípticos integrados**. 5ed. São Paulo:Perspectiva,1993.

FAOUR, Rodrigo. **História Sexual da MPB: A evolução do amor e do sexo na canção brasileira**.Rio de Janeiro: Record, 2006.

FERNANDES, Rinaldo de (org). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

HOLLANDA,Chico Buarque de, 1944- **Chico Buarque, letra e música**: incluído Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim – São Paulo: Companhia das Letra, 1989.

_____ Chico Buarque de. **Tantas Palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. & GONCALVES, Marcos, Augusto de. **Cultura e participação no anos 60**. 5º ed. São Paulo. Brasiliense, 1986.

MATOS, Maria Izilda S. de, & FARIA, Fernando. **Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino e o masculino e suas relações**. 2º ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.(Col. Todos os Cantos).

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque**. 3ed. ampliada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____ **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2º ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____ “ As canções de exílio [há uma interpretação de “ Sábiá”, de Chico e Jobim]. *In: O poema: leitores e leituras* (org. Viviana Bosi, Claudia Arruda Campos , Andréa Saad Hossene e Ivone Daré Rabello) São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 105-138.

MORAES, J. Jota de. **O que é música**. 6º ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.(Coleção História & Reflexões, 2).

PRIORE, MARY DEL & BASSANEZI, Carla (orgs.) **História das mulheres no Brasil** . São Paulo: Contexto, 2001.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004. – (Folha Explica)

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

Artigos:

CARVALHO, Jacques Elias de. Roda viva (1968) de Chico Buarque: a dramaturgia e a cena teatral sob a ótica da crítica especializada. **Fênix- Rev. De Hist. E Est. Culturais**. Uberlândia, v. 1 n° 1

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60) **Rev. bras. Hist.**, São Paulo, v. 18 n° 35, 1998.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 24 n° 47, 2004, p. 29-60.

FILHO, Amílcar Torrão. Uma questão de gênero: onde o masculino e feminino se cruzam. **Cadernos Pagu** (24), janeiro – junho de 2005.p. 127-152.

MAGALHÃES, Marionilde Dias Brepohl de. A lógica da suspeição: sobre os aparelhos repressivos à época da ditadura militar no Brasil. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 7 n° 34, 1997.

MARTINS, Chistian Alves. Tempos de intolerância: Chico conta Calabar. **Fênix – Rev. de Hist. e Est. Culturais. Uberlândia**, v. 1 n° 1

MATOS, Maria Izilda Santos. Memórias afetivas da cidade de São Paulo: Música e Humor e Adoniran Barbosa. **ArtCultura**. Uberlândia. v. 4 n.º 4, p. 36-45. Junho de 2005.

_____. Âncora das emoções: sensibilidades femininas na poética de Dolores Duran. **ArtCultura** v. 7, n.º 10, p.203-221.

MIRA, Maria Celeste. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. **Cadernos Pagu**(21) 2003.p. 13-38.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara de. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 20, n.º 39, 2000. p. 167-189

NAPOLITANO,Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pelo ótica dos serviços de vigilância política (1968 – 1981). **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 24, n.º 47 p. 103-126.

_____ A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Rev. Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.28, 2001.

_____ A janela de Carolina e o espelho de Lindonéia – duas (anti) musas de mundo que se desagrega. **Rev. ArtCultura**. Uberlândia, v. 4 n.º 5, p. 9-16.

_____ “ Hoje preciso refletir um pouco: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda - 1971/1978. **Rev. História**, São Paulo. v. 22 n. 1 p. 115-134. 22003

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. **Rev. Bras, Ciências Sociais.**, São Paulo, v. 15, nº 43, 2000.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate:o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **Rev. História**, São Paulo, v. 24, n. 1 p. 77-98, 2005.

RAMOS, Alcides Freire. A luta contra a ditadura militar e o papel dos intelectuais de esquerda. **Fênix – Rev. de Hist. e Est. Culturais**. Uberlândia, v. 3 n.º 1.

SOUZA, Dolores Puga Alves de. Os sessenta anos de um artista: “ Chico Buarque do Brasil”, organização de Rinaldo Fernandes . **Fênix – Rev. de Hist. e Est. Culturais**. Uberlândia v. 1 nº 1.

_____ Tradições e apropriações da tragédia: Gota d’água nos caminhos da Medeia clássica e da Medeia popular. **Fênix – Rev. de Hist. e Est. Culturais**. Uberlândia, v. 2 n.3.

SOUZA, Vera Lúcia Puga de. Gênero e cultura: Descortinando sujeitos e violências. **ArtCultura**. Uberlândia v. 4, n.º 4 p. 137-143. junho/2002.

TREECE, David. A flor e canção: a bossa nova e música de protesto no Brasil.(1958/1968) **Rev.História: Questões e Debates**, Curitiba n. 37, 2000, p. 121-165.