

CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO-CULTURAL E A CANÇÃO DE CHICO BUARQUE E A DE PAULINHO DA VIOLA

Ana Rosa Gomes Cabello*

Resumo: Este artigo efetua incursões, por meio de exame bibliográfico e de observação empírica, pelo contexto político do regime ditatorial, bem como pelos seus reflexos na sociedade brasileira, no que concerne à produção artística, para observar em que medida as canções *Construção* (1971), *Deus lhe pague* (1971), *Cotidiano* (1971), de Chico Buarque; e *Comprimido* (1973), de Paulinho da Viola podem se configurar como ficção e/ou reconstituição da realidade de sua época e de seu tempo.

Abstract: This paper makes incursions through the bibliographical examinations and empirical observation in the political context of the dictatorial regime, as well as through the reflections on Brazilian society, concerning artistic production, in order to observe in which degree the songs *Construção* (1971), *Deus lhe pague* (1971), *Cotidiano* (1971) from Chico Buarque; and *Comprimido* (1973) from Paulinho da Viola can be configured as fiction and / or reconstitution of the reality in his epoch and time.

Palavras-chave: Comício das Reformas, governo militar, festivais, produção artística, Chico Buarque, Paulinho da Viola.

Key words: Reform meeting, militar government, festivals, artistic production, Chico Buarque, Paulinho da Viola.

1. Introdução

Canção popular. Configura-se como um dos campos de produções artísticas voltado, muitas vezes, tanto para a ficção, quanto para a reconstituição da realidade. Com isso, é pertinente mencionar que esta mesma revista publicou, em números anteriores, alguns artigos que resgataram o contexto sócio-político-cultural, desde a década de 20 até o início da década de 80, para dar conta de trabalhar algumas canções populares de compositores brasileiros, correlacionadas ao momento histórico de seu tempo.¹ Essas canções, no dizer de Perrone,² ao tematizarem as transforma-

* Universidade Estadual Paulista

ções sociais, assumem uma poesia de compromisso social.

Canções selecionadas. Apresentam a violência como tema central. Na maioria das vezes, a violência no seu mais alto grau: a morte. Os motivos que propiciaram a morte, nas canções anteriormente trabalhadas, transitam entre disputas amorosas, efeitos da chegada do progresso, ação do esquadrão da morte etc. Muito embora, também, tenha havido a seleção de canção que privilegia o plano romântico em detrimento do plano da violência, apontando para o *modus vivendi* da juventude burguesa: não preocupada com questões de violência de sua época e de seu tempo.

Temática das canções. Ao buscar canções que tratam do desencanto diante da falta de perspectiva de vida, num momento de repressão política, o presente artigo resgatou canções de 1971, *Cotidiano*, *Construção* e *Deus lhe pague*, de Chico Buarque³; e canção de 1973, *Comprimido*, de Paulinho da Viola⁴, uma vez que esta efetua uma referência direta à composição *Cotidiano*, de Chico Buarque.

Trajetória do artigo. Partirá do Comício das Reformas, de João Goulart; seguirá pelo Governo Militar, de 1964 a 1985; apontará para o amálgama: Ditadura Militar e Produção Artística; e destacará a canção popular, como ficção e/ou reconstituição da realidade de sua época e de seu tempo e; por fim, apresentará a transcrição – na íntegra – das canções analisadas e a bibliografia utilizada.

2. Comício das Reformas

Governo Goulart. Inicia o ano de 1964 disposto a realizar mudanças. Assina um documento regulamentando a Lei de Remessa de Lucros e um decreto criando o monopólio estatal da importação de petróleo e seus derivados. Com isso, desagrada as companhias estrangeiras. Anuncia que as Forças Armadas auxiliariam o governo no levantamento das áreas por onde começaria a reforma agrária. Com isso, desagrada os latifundiários.

¹ Artigos nossos, publicados por esta revista, trataram de canções correlacionadas ao momento histórico de seu tempo: *Contexto sócio-político-cultural e a canção de Noel Rosa* (1996), *Contexto sócio-político-cultural e a canção de Adoniran Barbosa* (1997); *Contexto sócio-político-cultural da década de 60 e a canção de Roberto Carlos* (1998); e *Contexto sócio-político-cultural da década de 70 e a canção de João Bosco & Aldir Blanc* (1999).

² Cf. Perrone (1988, p.32).

³ Chico Buarque (Francisco Buarque de Hollanda. Comp., cant., inscr. Rio de Janeiro RJ 19/06/44. Filho do sociólogo Sérgio Buarque de Hollanda). (Cf. MPB Compositores, v.1 (1997, p. 6).

⁴ Paulinho da Viola (Paulo César Batista de Faria, Comp., cant., instr. Rio de Janeiro RJ 12/11/1942. Filho do violonista Benedito César Ramos de Faria). (Cf. MPB Compositores, v.17 (1997, p. 21).

Anúncio das reformas. Goulart quer implantar reformas. Realiza em 13 de março de 1964, com o apoio dos nacionalistas e dos grupos de esquerda, um grande comício popular no Rio de Janeiro. Diante dos ministros de Estado, três governadores, vários dirigentes políticos e 300 mil pessoas, o presidente inicia as reformas assinando o primeiro decreto de desapropriação de terras e nacionalizando as refinarias de petróleo particulares, que passavam ao controle do Estado.

Palavras de Goulart. Sentindo o apoio da multidão, o presidente brada: “Brasileiros! Proclamar que esta concentração seria um ato atentatório do governo ao regime democrático é como se ao Brasil fosse possível governar sem o povo. Desgraçada a democracia que tiver que ser defendida por esses democratas!” Sob aclamação popular, o presidente, otimista, finaliza seu discurso, categoricamente: “Quero dizer também que nenhuma força impedirá que o povo se manifeste livre e democraticamente. Para isso, contamos com o patriotismo das bravas e gloriosas Forças Armadas.”⁵

Reação ao Comício. A resposta contundente ao Comício imperou no dia 19 de março de 1964, em São Paulo, com a Marcha da Família com Deus pela Liberdade. Marcha de 400 mil pessoas, na maioria gente da burguesia e da classe média, organizada por grupos civis, militares e políticos da UDN e de outros partidos conservadores e, também, pela CAMDE, a Campanha da Mulher pela Democracia. À frente iam os governadores de São Paulo, Adhemar de Barros, e do Rio, Carlos Lacerda, com suas respectivas esposas. Como no comício do dia 13, havia muitas faixas. Mas os dizeres eram outros: “Democracia sim, comunismo não”; “Nossa Senhora Aparecida, iluminai os reacionários!”. A marcha durou horas.⁶

Mobilização Militar. O general Olímpico Mourão Filho, em 31 de março de 1964, comanda as tropas do Exército de Minas Gerais, em direção ao Rio de Janeiro, onde se encontra o Presidente da República. Vários comandantes militares aderem ao movimento. O governador do Rio, Carlos Lacerda, entrincheirou-se no seu Palácio.⁷ É o começo do fim da democracia.

Dia 1º de abril de 1964. Tanques nas ruas das principais cidades do Brasil. Prisão de centenas de pessoas, em todo o país. Queda do Presidente da República. João Goulart viaja para o Rio Grande do Sul, onde recusa as propostas de resistência

⁵ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.195).

⁶ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.196).

⁷ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.197).

feitas por Leonel Brizola. No dia seguinte, os dois deixam o país e partem para o auto-exílio no Uruguai.⁸ O presidente do Senado, Auro de Moura Andrade, declara vago o seu cargo. O presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli, assume.⁹

3. Governo militar (1964-1985) e produção artística

3. 1. Castelo Branco (1964-1967)

Golpe de 64. O poder fica com o Comando Supremo da Revolução, constituído pelos três ministros militares do novo governo: o general Costa e Silva, o almirante Augusto Radmacker e o brigadeiro Correia de Melo. No dia 10 de abril, o país tomava conhecimento das primeiras cassações. Na lista estavam os ex-presidentes João Goulart e Jânio Quadros, o governador Miguel Arraes, o secretário geral do PCB, Luís Carlos Prestes, diversos deputados, dirigentes sindicais e intelectuais. No dia 14 de abril, o Congresso escolhe, em eleições indiretas, o novo Presidente da República: Humberto de Alencar Castelo Branco.¹⁰

Governo Castelo Branco. Promete “Segurança Nacional e Desenvolvimento”, promete, pois: defender o país dos ataques estrangeiros e dos “inimigos internos”, que ameaçavam a democracia e a ordem; estimular a industrialização; proteger as propriedades privadas; e colocar o Brasil ao lado das nações capitalistas, principalmente os Estados Unidos. Enfim, promete acabar com corruptos e corrupção; e reprimir o comunismo. O governo Castelo Branco inaugura os atos institucionais e provoca o surgimento da perda total de direitos, da perda da liberdade de expressão, da “deduração” e das cassações.

Ato institucional. O AI-1, por exemplo, dava ao governo o poder: de mudar a Constituição; de tornar os militares da ativa elegíveis para a Presidência de República; de permitir ao poder Executivo tirar os mandatos de governadores, prefeitos, deputados, senadores e vereadores; de impedir qualquer cidadão, considerado “suspeito”, de votar e ser votado; e de proibir que muitos políticos fizessem política.¹¹

Cassações. As mais surpreendentes foram: a do ex-presidente Juscelino Kubitschek, que já estava organizando sua campanha presidencial à sucessão de Castelo Branco; e a prisão de três dos cinco autores da obra *História Nova do Brasil*.¹²

⁸ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.197).

⁹ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.203).

¹⁰ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.203).

¹¹ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.203).

DOPS. O Departamento de Ordem Política e Social encarregava-se das missões policiais: milhares de pessoas que tinham lutado pelas reformas e pelas medidas nacionalistas foram perseguidas e presas; outras, perdiam seus empregos; outras, ainda, tinham seus trabalhos artísticos censurados.¹³

Filmes. A intensa produção, estimulada na *Era JK* começa a ser freada em abril de 1964. Mesmo assim, surgem clássicos do cinema brasileiro, como: *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha; *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos; *Os fuzis*, de Ruy Guerra; e *Garrincha, a alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade.¹⁴ Também são realizados shows e festivais.

Tem mais samba. Ainda despercebido pela censura, em 1964, Chico Buarque cria, para *O Balanço de Orfeu*, de Luís Vergueiro, a composição que inaugura a cronologia de sua obra musical.¹⁵ *Tem mais samba*¹⁶ contrapõe a situação real de repressão, que se alastra pelo país, ao “Tem mais samba no pranto de quem vê”. E num viés metafórico, a canção conclama: “Vem que passa / Teu sofrer / Se todo mundo sambasse / Seria mais fácil viver”.

Rosa de Ouro. Ano 1965. Paulinho da Viola entra definitivamente para o meio musical, ao participar do espetáculo *Rosa de Ouro*, montado por Hermínio Belo de Carvalho, com o conjunto *Os cinco crioulos*, formado por: Nelson Sargento, Anescarzinho, Jair do Cavaquinho, Elton Medeiros e Paulinho da Viola.¹⁷ O espetáculo, em cartaz por quase dois anos, no Teatro Jovem do Rio viajou, depois, para São Paulo e Salvador. O *Rosa de Ouro* foi o marco do retorno da cantora de teatro de revista Araci Cortes e do lançamento de Clementina de Jesus.¹⁸ Nesse período em que a Bossa-Nova e a música estrangeira dominam o cenário da música popular brasileira, o espetáculo *Rosa de Ouro* é o grande responsável pelo retorno triunfal do samba.¹⁹

I Festival da Excelsior. São Paulo. Abril de 1965. Chico Buarque participa, com *Sonho de Carnaval*²⁰ (“Carnaval, desengano. Deixei a dor em casa me esperando”), defendida por Geraldo Vandré: Essa composição foi gravada em compacto sim-

¹² Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.205).

¹³ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.204).

¹⁴ Cf. Hollanda (1989, p. 69).

¹⁵ Cf. Hollanda (1989, p. 284).

¹⁶ Cf. Hollanda (1989, p.36).

¹⁷ Cf. MPB Compositores v.17 (1997, p. 21).

¹⁸ Cf. Enciclopédia da Música Brasileira (1977, p. 591).

¹⁹ Cf. MPB Compositores v.17 (1997, p. 21).

ples com *Pedro Pedreiro*²¹ (“Pedro pedreiro pensou esperando o trem /.../ Esperando um filho pra esperar também /.../ esperando o trem / Que já vem, que já vem, que já vem”). Vence o festival *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, defendida por Elis Regina.

Meu refrão. Rio de Janeiro. Julho de 1965. Boate Argêpe. *Show Meu Refrão*. Direção e produção de Hugo Carvana e Antônio Carlos Fontoura. Primeiro entrevero com a censura. No *show*, dezesseis músicas só de Chico. É proibida *Tamandaré* (“Pois é, Tamandaré / a maré não tá boa / vai virar a canoa / e este mar não dá pé, Tamandaré...”). Nunca chegou a ser gravada. Considerada uma ofensa ao patrono da Marinha, o almirante Tamandaré, personagem da nota de um cruzeiro.²²

Samba-enredo. Rio de Janeiro. Fevereiro de 1966. Paulinho da Viola vence, pela Portela, com o samba-enredo *Memórias de um sargento de milícias*.²³

A glória. Rio de Janeiro. Ano 1966. Chico conhece Nara Leão e ele próprio afirma:²⁴ “Nara /.../ avalisava o trabalho do pessoal novo que estava aparecendo. /.../ Nara gravou três músicas minhas. /.../ *Olê, olá; Madalena foi pro mar; e Pedro Pedreiro*. Era a glória!”

II Festival da Record. São Paulo. Ano 1966. Empate entre *A Banda*, de Chico Buarque, defendida por ele e por Nara Leão; e *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théó de Barros, defendida por Jair Rodrigues, Trio Maraiá e Trio Novo. O compacto de Nara Leão com *A Banda* vende, em menos de uma semana, 100 mil cópias. Quatro dias depois do festival, o poeta Carlos Drummond de Andrade saúda *A Banda* numa Crônica no *Correio da Manhã*. A crônica foi reproduzida na contracapa do primeiro *song book* lançado em dezembro de 1966, pela Editora Francisco Alves.²⁵ Nesse mesmo festival, Paulinho da Viola e Capinam vencem, em 3º lugar, com *Canção para Maria*, defendida por Jair Rodrigues.²⁶

3. 2. Costa e Silva (1967-1969)

Sucessão presidencial. Mesmo em regime de Ditadura Militar, a sucessão

²⁰ Cf. Holanda (1989, p. 42).

²¹ Cf. Holanda (1989, p. 40).

²² Cf. Holanda (1989, p. 66).

²³ Cf. Enciclopédia da Música Brasileira (1977, p. 591).

²⁴ Cf. Holanda (1989, p. 65).

²⁵ Cf. Holanda (1989, p. 70, 71 e 72).

²⁶ Cf. Enciclopédia da Música Brasileira (1977, p. 591).

de Castelo Branco não foi tranqüila. Os políticos golpistas se desencantam com o governo militar e a sucessão presidencial passa a ser vista como um problema de Segurança Nacional, com decisão nas mãos do Alto Comando Militar. Mesmo sem o apoio do Presidente, o Comando indica o nome do então ministro do Exército, Costa e Silva e a ARENA o elege no Congresso Nacional.²⁷

II FIC da TV Globo. Rio de Janeiro. Ano 1967. Chico Buarque vence, em 3º lugar, com *Carolina*, defendida por Cynara e Cybele. A imagem de “bom moço” de Chico, conseguida com *A Banda*, foi reforçada com *Carolina*. Tanto que Aguinaldo Rayol grava *Carolina* no LP com as doze preferidas do general Costa e Silva.²⁸

Governo Costa e Silva. Crescem os grandes problemas educacionais do país. Cresce a repressão ao socialismo. Crescem as prisões dos “suspeitosamente” comunistas. Crescem as manifestações estudantis, por influência, também, do movimento de maio de 1968, em Paris. Crescem os protestos de rua, culminando em pancadarias, mortes e prisões. Crescem as manifestações dos bispos da Igreja Católica, apoiados na encíclica do Papa Paulo VI, *Populorum Progressium*. Cresce a posição crítica dos políticos do MDB frente aos militares.

III Festival da Record. São Paulo, Outubro de 1967. *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, defendida por Marília Medalha, vence em 1º lugar. Chico Buarque vence, em 3º lugar, com *Roda Viva*, defendida por ele e pelo MPB4. Neste mesmo ano, Chico escreve a peça *Roda Viva*, encenada em 1968.

Reação do governo. Costa e Silva reage com a violência do AI-5, que se configura como um golpe dentro do golpe, ao fechar o Congresso; suspender as garantias constitucionais da estabilidade de emprego, da vitaliciedade de cátedra e do *habeas corpus*; e garantir ao presidente poderes excepcionais, por tempo indeterminado, e sem direito a recurso judicial.²⁹ Justamente, na noite de sexta-feira, de 13 dezembro de 1968, o ministro da Justiça, Luiz Antônio da Gama e Silva, enche o vídeo e anuncia a decretação do AI-5. A censura infla institucionalizada.³⁰ Deixa, apenas, aberto o caminho para o movimento da Jovem Guarda; da Tropicália; para os festivais; para o cinema novo; e para as peças teatrais.

Reação da sociedade. Mesmo com a repressão total, imposta pelo AI-5, a sociedade reage: a crítica ao regime passa a ser feita pela imprensa independente

²⁷ Cf. Aquino et.al. (1986, p.262).

²⁸ Cf. Hollanda (1989, p. 76).

²⁹ Cf. Aquino et.al. (1986, p.263).

³⁰ Cf. Hollanda (1989, p. 82).

(*Pasquim, Opinião, Movimento*); pelos grupos de esquerda, que organizam luta armada contra o governo; pelas agremiações estudantis, que organizam passeatas; e pela produção artística de contestação, atualizada em filmes, peças e canções.

Luta armada. Organizada por grupos clandestinos como: Ação Libertadora Nacional (ALN); Vanguarda Popular Revolucionária (VPR); e o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e outros. Como era necessário ter fundos, esses grupos passam a realizar assaltos a bancos. Cresce a ilusão por um governo popular e socialista, os jovens começam a sair de casa para participar da revolução. O sonho da juventude, entretanto, logo se acaba em prisões, torturas e mortes.³¹

Passeata dos cem mil. Manifestação estudantil de rua. Chico Buarque, Edu Lobo e Milton Nascimento, dentre outros artistas, saem na linha de frente da passeata, em resposta ao assassinato do estudante Edson Luís, morto a tiros pela Polícia Militar, em março de 1968, no Rio de Janeiro, quando protestava contra o aumento das refeições no restaurante universitário Calabouço.³² O enterro foi uma grande passeata de protesto, com 50 mil pessoas.

Protesto. A canção *Menino* (“Quem cala sobre teu corpo consente / Na tua morte / Talhada a ferro e fogo / Nas profundezas do corte / Que a bala riscou no peito”), de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos foi composta em sinal de protesto ao acontecido na passeata.³³

I Bienal do Samba. TV Record. São Paulo. Junho de 1968. A repressão / opressão que dilacera o país também surge num misto de desabafo, revolta e esperança em composições musicais. Chico Buarque vence, em 2º lugar, com *Bom tempo* (“Um marinheiro me contou / Que a boa brisa lhe soprou / Que vem aí bom tempo”).³⁴ Sem atentar para a real mensagem da composição artística, o público critica a participação de Chico, como se *Bom tempo* se caracterizasse como uma canção “alienada”, num momento em que no país tudo prenunciava mau tempo.³⁵ Paulinho da Viola vence a bienal, em 6º lugar, com o samba *Coisas do mundo, minha nega*.³⁶ (“Venho do samba há tempo, nega / Vim parando por aí / Primeiro achei Zé Fuleiro / Que me falou da doença / Que a sorte nunca lhe chega / Está sem amor e sem dinheiro /.../ Depois encontrei seu Bento, nega / Que bebeu a noite inteira / Estirou-se na

³¹ Cf. Ribeiro et.al., (1992, p.220).

³² Cf. MPB Compositores v.19 (1997, p. 20).

³³ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.212).

³⁴ Cf. Holanda (1989, p.55).

³⁵ Cf. Holanda (1989, p.79).

³⁶ Cf. Enciclopédia da Música Brasileira (1977, p. 591).

calçada / Sem ter vontade qualquer /.../ Porque eu achei um corpo, nega / iluminado ao redor / Disseram que foi bobagem /.../ Não tirei minha viola / Parei, olhei, vim embora / Ninguém compreenderia um samba naquela hora /.../').³⁷

Filmes. São dessa época, os filmes *Terra em transe*, de Glauber Rocha; *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla; e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, dirigido por Joaquim Pedro. Este discutia a necessidade de um herói brasileiro moderno que superasse o individualismo de Macunaíma, o herói da nossa gente.³⁸

Grupo Oficina. Com a direção de José Celso Martinez Corrêa, o Grupo Oficina era o mais ousado de todos, por objetivar: provocar a burguesia conservadora, pseudo-culta e acomodada; provocar os setores de esquerda politicamente progressistas, só que conservadores, em termos estéticos e morais; romper com a forma acadêmica das montagens, criando situações para provocar a participação do público; e relegar os padrões cultos e de bom gosto.³⁹

Peças. Nessa época, dentre outras, são encenadas as peças: *O rei da vela*, de Oswald de Andrade; e *Roda Viva*, de Chico Buarque. Com direção de José Celso Martinez Corrêa, *Roda Viva* estréia, em 15 de janeiro de 1968, no Teatro Princesa Isabel, Rio de Janeiro. Viaja para São Paulo. Em 17 de julho, o Comando de Caça aos Comunistas invade o Teatro Galpão, destrói o cenário. A peça estréia em Porto Alegre. Em 3 de outubro, a repressão cerca o hotel, seqüestra dois do grupo, os abandona num matagal distante e embarca os demais, num ônibus, para São Paulo. E *Roda Viva* só tematiza um artista popular triturado pelos mecanismos do *showbiz*.⁴⁰

IV Festival da Record. São Paulo. Ano 1968. Chico Buarque vence, em 1º lugar, com *Benvinda*, defendida por ele próprio. Paulinho da Viola, por solicitação de Hermínio Bello de Carvalho, musica *Sei lá, Mangueira*, defendida por Elza Soares. Classificada entre as finalistas no festival, desperta ciúme dos companheiros da Portela (já a escola do coração do compositor). Em 1970, no entanto, Paulinho da Viola cria um de seus maiores sucessos, verdadeiro hino à Portela, o samba de morro *Foi um rio que passou em minha vida*.⁴¹

III FIC da Globo. Rio de Janeiro. Ano 1968. Chico Buarque e Tom Jobim vencem, em 1º lugar, com *Sabiá*, defendida por Cynara e Cybele, sob vaias de um

³⁷ Cf. MPB Compositores, v.17 (1997, p. 19).

³⁸ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.215).

³⁹ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.215).

⁴⁰ Cf. Hollanda (1989, p. 82).

⁴¹ Cf. MPB Compositores, v.17 (1997, p. 15).

público que torcia por *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, por desvelar um engajamento político explícito, no entanto, sem atentar para *Sabiá*, como a nova e premonitória canção do exílio.⁴²

Auto-exílio.⁴³ Chico Buarque foi para a Itália em janeiro de 1969, com a esposa grávida da primeira filha e, em 10 dias, faria um show no Mídem, em Cannes, França; e lançaria um disco na Itália pela RCA. Por sugestão da família e dos amigos⁴⁴, ficaram por lá 14 meses. Motivo: as perseguições no país iam se acentuando.⁴⁵ A composição de 1969 *Nicanor*, de Chico, não deixa de retratar “a obra e arte das predestinações da Ditadura”: (“Onde andarás Nicanor? / .../ E mais viúva / Todas elas fazem ninho da saudade e da virtude / mas carinho / Queira Deus que Deus ajude”).⁴⁶

Pasquim. Em reação à propaganda nacionalista do governo militar “Brasil, ame-o ou deixe-o”, o *Pasquim* publica, em junho de 1969, “Em terra de cego, quem tem um olho, emigra!”⁴⁷

V Festival da Record. São Paulo. Ano 1969. Paulinho da Viola vence o festival, em 1º lugar, com *Sinal Fechado*. Para os opositores ao regime, *Sinal Fechado* escancarava as tensões de uma sociedade sem liberdade, de um povo calado pela censura, pelos exílios, pelo medo da tortura.⁴⁸

3. 3. Médici (1969-1974)

Brasil ditatorial. Vive perseguições, prisões, torturas, mortes, censura e mais uma crise: Costa e Silva sofre uma trombose cerebral em agosto de 1969. A linha dura não permite que o vice Pedro Aleixo (suspeitosamente comunista) assuma. Uma junta militar fica no poder, de 31 de agosto a 30 de setembro de 1969, até a posse do novo presidente: o general Emílio Garrastazu Médici.⁴⁹

Governo Médici. Milhares de brasileiros, em sua maioria, artistas e intelectuais, deixaram o país, muitos obrigados pelo regime militar; outros, entretanto, permaneceram: desencantados, descrentes, fazendo uma arte irreverente. A arte, a poe-

⁴² Cf. Hollanda (1989, p. 80).

⁴³ Em se tratando de auto-exílio, é pertinente resgatar que Gilberto Gil, autor de *Aquele abraço* (1969), verdadeiro hino à situação de exílio, foi morar em Londres. (Cf. Enciclopédia da Música Brasileira, 1977, p. 310).

⁴⁴ “O tenente amigo mandou dizer para você nem pensar em voltar.” Cf. Carta de Caetano a Chico apud Zappa (1999, p.105).

⁴⁵ Cf. Zappa (1999, p. 104).

⁴⁶ Cf. Hollanda (1989, p.89).

⁴⁷ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.226).

⁴⁸ Cf. MPB Compositores, v.17 (1997, p. 11).

⁴⁹ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.221).

sia, a música, o cinema e o teatro passaram a receber uma pressão tão sufocante, quanto na época do Estado Novo.

Contracultura. O samba, no início de 1970, se configura como um dos elementos mais importantes da contracultura que florescia; e também como a forma de expressão mais natural do morro, que era uma comunidade de marginais. Para respaldar essas afirmações, Autran⁵⁰ resgata a opinião de Paulinho da Viola sobre o binômio samba & marginalidade: “Samba, como forma de manifestação cultural, é o veículo ideal da nova política, por atingir a todas as camadas da população. Marginal é o cara que se coloca contra o vigente. O marginal, no nosso tempo, sempre, é justamente o que é vivo, o que questiona, o que incomoda. O samba, nesse sentido, continua vivo, questionando, incomodando.”

Apesar da Censura. Ano 1970. Em pleno apogeu da ditadura militar, Chico Buarque volta da Itália com a família. Por orientação do amigo Vinicius de Moraes, somente após ter garantido todo um processo de divulgação de um especial na TV Globo, de uma apresentação na boate Sucata e do lançamento do LP Chico Buarque nº 4. A censura prévia estava instituída. Para aprovação, ou não, as letras das músicas iam para Brasília.⁵¹ E a censura do governo Médici deixa escapar,⁵² a canção *Apesar de você* (“Hoje você é quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão / ... / Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia”).⁵³ O próprio compositor fala⁵⁴ sobre essa experiência: “Quando cheguei da Itália já existia a censura prévia, mas eu não tinha conhecimento de toda essa parte burocrática. Cheguei com esse disco, essas músicas, com certeza, foram submetidas à censura. Foi na volta que fiz e gravei *Apesar de você*. O problema começou aí porque a música foi submetida à censura e passou. O disco saiu, começou a fazer sucesso, tocar no rádio. Então foi apreendido. Proibiram uma coisa que já tinha sido liberada. O censor que deixou passar foi punido. Ficou então aquela marcação cerrada. Fiquei sendo uma espécie de traidor que tinha enganado a censura e o negócio começou a pesar.”

Censura ao traidor. Visado por sua coerência, em termos de pensamento político; por sua liderança; por sua luta em defesa do direito de viver (e de deixar viver, a sociedade brasileira com dignidade de cidadania), Chico passa a ser visto

⁵⁰ Autran (1979: p.54) menciona uma entrevista dada por Paulinho da Viola a Torquato Neto, veiculada por *Última Hora*, de 28/07/71. (Apud Augusto de Campos, 1986, p.340).

⁵¹ Cf. Zappa (1999, p. 65).

⁵² Cf. Aquino (1986, p. 244).

⁵³ Cf. Hollanda (1989, p.92).

⁵⁴ Cf. Zappa (1999, p. 122).

como o “símbolo de luta contra a ditadura” e passa a ter que enfrentar sérias barreiras contra os censores.⁵⁵

A força da censura. Com o deslize no rigor da repressão à criação, num momento em que estava instituída a censura prévia e *Apesar de você* passou, Chico também passa a conhecer, de perto, a força da censura:⁵⁶ “Os soldados de plantão só perceberam quando o compacto já alcançava quase cem mil cópias vendidas. Foram até a gravadora, impediram a distribuição e quebraram os discos que estavam prontos. Só não conseguiram destruir a matriz. *Apesar de você* virou hino de repúdio à ditadura.”

Desconstrução do criador. Em setembro de 1971, Chico declara⁵⁷ “De cada três músicas que faço, duas são censuradas.” Tanto que Chico grava o disco *Construção*⁵⁸, com músicas parcialmente censuradas e, com isso, tem que alterar alguns versos. O mesmo ocorre com *Partido alto* (1972), por sua letra reveladora da sofrida realidade social brasileira: (“Diz que Deus dará / .../ Deus é um cara gozador, adora brincadeira / Pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro /.../ Na barriga da miséria, eu nasci batuqueiro (brasileiro⁵⁹) / Eu sou do Rio de Janeiro”). O boicote à produção do criador, depois de *Construção*, se instala. Além de *Apesar de você* (1970), dentre outras, foram vetadas *Minha História* (1970), *Atrás da porta* (1972), *Tanto Mar* (1975).

Liberdade adiada. Ano 1972. A censura não deu descanso, mas a composição *Quando o carnaval chegar*,⁶⁰ de Chico Buarque, explode em metáfora. É o grito abafado da liberdade tão ansiada pelos brasileiros: (“Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar / Tô me guardando pra quando o carnaval chegar”). No filme *Quando o carnaval chegar*, dirigido por Carlos Diegues, Chico estréia no cinema como compositor, cantor e artista, ao lado de Nara Leão e Maria Bethânia.

Cálice. Ano 1973. A composição *Cálice*, de Chico e Gilberto Gil, era apresentada, vez por outra, à Polícia Federal com o nome *Pai*. Às vezes passava, mas não passou no show *Phono 73*, realizado pela gravadora Phonogram (ex-Philips e depois

⁵⁵ Cf. MPB Compositores, v.1 (1997, p. 12).

⁵⁶ Cf. MPB Compositores, v.1 (1997, p. 12).

⁵⁷ Cf. Zappa (1999, p. 123).

⁵⁸ Composições do disco *Construção*: *Deus lhe pague*, *Cotidiano*, *Construção*, *Acalanto* e *Cordão* de Chico Buarque; *Olha Maria*, de Chico, Tom e Vinicius; *Samba de Orly*, de Chico, Vinicius e Toquinho; *Valsinha e Desalento*, de Chico e Vinicius; *Minha História*, de Dalla – Paliorino, versão de Chico Buarque.

⁵⁹ Termo original, vetado pela Censura. (Cf. Hollanda, 1989, p. 101).

⁶⁰ Cf. Hollanda (1989, p. 101).

PolyGram), em maio de 1973, no Palácio de Convenções do Anhembi, em São Paulo. Os compositores, todavia, tentaram executá-la sem a letra. Os microfones foram cortados. Os problemas com a Censura e com a gravadora se intensificaram.⁶¹ Eis parte da letra de *Cálice*⁶² que não pôde ser cantada: “Pai, afasta de mim esse Cálice / .../ Mesmo calada a boca, resta o peito / .../ Como é difícil acordar calado / Se na calada da noite eu me dano / .../ Mesmo calado o peito, resta a cuca / Dos bêbados do centro da cidade / .../ Quero morrer do meu próprio veneno / Quero / Me embriagar até que alguém me esqueça.”

Sem explicação. Ano 1973. *Calabar* ou *O elogio da traição*, de Chico Buarque e Ruy Guerra. O diretor Fernando Peixoto ensaia a peça. A censura proíbe sem maiores explicações, deixando, na época, um prejuízo de 30 mil dólares⁶³. Ano 1974. O livro é publicado e o disco *Chico canta é* lançado.

Milagre econômico. O Governo Médici se auto-promove com propaganda do tipo: “Ninguém segura este país”. Tanto que, até, a pequena burguesia se empolga: com a facilidade de crédito para a compra de eletrodomésticos, automóveis e imóveis; com o tri-campeonato mundial conquistado pelos jogadores no México em 70⁶⁴; com o incentivo à exportação; com o aumento de produtividade de algumas estatais, como a Petrobrás; com as “obras faraônicas”, do tipo: construção da Usina Itaipu e da Transamazônica que implicaram em elevados empréstimos externos, aumentando a dependência da economia brasileira; com a atenção dada ao setor primário (agricultura, pecuária e extrativismo); com o crescimento da construção civil; e, mais exatamente, com o tão propalado “milagre econômico”.⁶⁵ No entanto, o Governo Médici termina seu mandato com escassez de produtos, enormes filas nos supermercados e açougues e, com isso, a população vive a fraude do “milagre econômico”.

3.4. Geisel (1974-1979)

⁶¹ Cf. Hollanda (1989, p. 131).

⁶² A gravação de *Cálice* está no disco *Chico Buarque* (1978). Cf. Hollanda (1989, p. 108 e 276).

⁶³ Cf. MPB Compositores, v.1 (1997, p. 12).

⁶⁴ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.221).

⁶⁵ O milagre econômico desmoronou na época de Geisel e Figueiredo (Cf. Aquino et.al., 1986, p.245).

Eleição no Congresso. Para continuar dando a impressão da existência de um processo democrático, o Congresso Nacional elege, em 15 de março de 1974, um novo presidente general: Ernesto Geisel, partidário do grupo castelista, contrário ao grupo da linha dura, dado que este grupo queria manter a sociedade sob rígido controle.⁶⁶

Governo Geisel. Começa valorizando a exportação; e a sociedade começa a pressionar. A sociedade começa a aspirar por democracia e o governo começa a prometer Abertura. Simultaneamente, o governo tem atitudes de anti-castelista como, por exemplo, nos casos do desaparecimento do jornalista Wladimir Herzog, a morte do operário Manoel Fiel Filho, a cassação de alguns deputados, o fechamento do Congresso e a Lei Falcão.⁶⁷

Cartões de Natal. Chico conta⁶⁸ que, a partir de 1978, 1979, começa a receber cartões do CCC, com mensagens sempre da mesma natureza, mais exatamente do tipo: “O Comando de Caça aos Comunistas deseja a você, ativista da canalha comunista que enxovalha nosso país, um péssimo Natal e que se realize no ano de 1979 nosso confronto final.”

Auto-determinação. Chico comenta⁶⁹ o efeito das forças antagônicas correlacionado ao momento da criação, resultando, pelo orgulho e independência, na auto-determinação: “nem cala a boca, nem fala aí.” “O Comando de Caça Comunista tinha bastante esse tipo de ameaça. Isso me dava gás, não porque eu seja especialmente corajoso, mas porque sou muito orgulhoso. /.../ a censura, a proibição os recados que eu recebia que eram barra pesada os telefonemas. Aquilo mexia comigo e me dava gás. Agora o outro lado, esse que era chato, muito mais, era o a favor, o lado da cobrança. Também era questão de orgulho. Não queria ser teleguiado.”

Patrulhadores da MPB. Como membro do Partido Comunista, Paulinho da Viola participa de debates e reuniões, e organiza shows para angariar fundos para a causa. A obra do compositor caracteriza-se por ser engajada, completamente sintonizada e coerente com o momento histórico, todavia, uniforme, isenta de contaminações de modismos. Segue a mesma linha que marcou toda sua carreira⁷⁰ e se revolta com os “patrulhadores da MPB”, que cobram do samba uma renovação constante: “Ninguém diz que o blues precisa ser renovado.”⁷¹ Em *Argumento*, de 1975, (“Olha

⁶⁶ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.229).

⁶⁷ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.229).

⁶⁸ Cf. Zappa (1999, p. 120).

⁶⁹ Cf. Zappa (1999, p.121).

que a rapaziada está sentindo falta / De um cavaco, um pandeiro e um tamborim”), o compositor reafirma um estilo próprio.⁷²

Sem trégua. No governo Geisel, críticas à situação sócio-política se multiplicam não só em forma de canções, mas também de matérias nos pequenos jornais, de peças teatrais e de filmes.

Jornais. Depois de *Pasquim*, no Rio, e *Bondinho*, em São Paulo, surgiram muitos outros, como: *Opinião*, *Movimento*, *Em Tempo*, *Versus*, *Brasil Mulher* e *Lampião*.⁷³

Teatro. As peças colocam em debate muitos aspectos da vida nacional. São dessa época, as peças: *Um grito parado no ar*, de G. Guarnieri; *O último carro*, de João das Neves e *Gota D'Água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque.

Cinema. O cinema brasileiro entra na era industrial com temas de fatos da História do Brasil, do mundo marginal e da violência urbana. São dessa época, os filmes: *Xica da Silva*, de Carlos Diegues; *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de Hector Babenco; *Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos.

3. 5. Figueiredo (1979-1985)

Presidente general. O Congresso volta à cena para escolher um outro presidente general: João Baptista Figueiredo. É certo que a escolha do Congresso decorreu da crença de que o gênio alegre e explosivo do escolhido seria capaz de “promover a democracia, mas sem perder as rédeas do poder.”⁷⁴

Supremacia mercadológica. Anos 80. Apogeu do rock. As gravadoras se voltam para o público jovem e só abrem espaço para cantores de sucesso, como: Marina Lima, Lulu Santos, Lobão, Ritchie e para conjuntos, como: Titãs, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Ultraje a Rigor, Ira!, Plebe Rude e RPM. Paulinho da Viola, desalentado pelo desprezo dado ao samba, pára de gravar por algum tempo: “A divulgação de meu trabalho não estava ligada à gravação de um disco”. O compositor passou a fazer shows pelo Brasil e pelo exterior. Em 1996, o guardião da tradi-

⁷⁰ As composições de Paulinho da Viola são impregnadas de um sabor de volta às origens. Grava, em 75, composições de velhos sambistas, como Padeirinho da Manqueira, Zé Ketí, Nelson Cavaquinho e Cartola e inclui *Argumento*, de sua autoria. Cf. MPB Compositores, v.17 (1997, p. 12).

⁷¹ Cf. MPB Compositores, v.17 (1997, p. 13).

⁷² Cf. MPB Compositores, v.17 (1997, p. 12).

⁷³ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.233).

⁷⁴ Cf. Ribeiro et.al. (1992, p.234).

ção do samba, lança mais um disco, *Bêbado-samba*.⁷⁵

A voz do dono. Depois do episódio do show *Phono 73*, com *Cálice*, a situação de Chico Buarque foi se agravando com a censura e se fragilizando com a PolyGram. Até que, em 80, “a voz foi buscar outro dono”. Ironia. Chico termina de gravar *Almanaque* pela Ariola e ela é vendida justamente para a PolyGram.⁷⁶ A situação de ironia se estampa na conotação metafórica referente à gravadora imbricada à censura, na composição referida *A voz do dono e o dono da voz*, finalizada com “O que é bom para o dono é bom para a voz”.⁷⁷

Governo Figueiredo. No momento em que extrapola o nível de suportaçao social no que respeita o verso de Chico Buarque – “O que é bom para o dono é bom para a voz”, crescem os movimentos pela democracia, entre eles, o movimento pela “anistia” dos presos e exilados políticos; e pelas eleições diretas, para a presidência da República; iniciada com a Passeata dos Cem Mil, na Praça da Sé, em São Paulo. Começa, assim, uma sucessão de passeatas e comícios por todo o país. As passeatas do Rio e de São Paulo, por exemplo, chegaram a atrair em torno de 500 mil pessoas. A adesão de tantos brasileiros devia-se a uma crescente esperança de que as “Diretas” iriam mudar a situação do Brasil...

4. Canção popular: ficção e reconstituição da realidade

Canção testemunha. Pela trajetória efetuada, até esta altura, ficou patente que a canção popular brasileira é testemunha de certos momentos históricos. Destarte, no âmbito da ficção e da reconstituição da realidade, a canção popular está afeita a leituras e releituras. Ao buscar canções que tratam do desencanto diante da falta de perspectiva de vida, este artigo resgatou canções de 1971 como *Construção*, *Deus lhe pague* e *Cotidiano*, de Chico Buarque;⁷⁸ e canção de 1973 como *Comprimido*, de Paulinho da Viola,⁷⁹ uma vez que esta efetua uma referência direta à composição *Cotidiano*, de Chico Buarque.

4. 1. Construção, Deus lhe pague, Cotidiano, Comprimido

⁷⁵ Cf. MPB Compositores, v.17 (1997, p. 12 e 13).

⁷⁶ Cf. Hollanda (1989, p. 132).

⁷⁷ Cf. Hollanda (1989, p. 200).

⁷⁸ LP: *Construção*. Selo: Philips. Nº de catálogo: LP - 6349 017. Ano: 1971.

⁷⁹ LP: *Nervos de aço*. Selo: EMI Odeon. Nº de catálogo: LP - SMOFB 3797. Ano: 1973.

Linha social. Chico Buarque, “mais ligado à linha social”,⁸⁰ estampa em *Construção*, no plano de reconstituição da realidade, o esmorecimento dos sonhos do “milagre econômico”, tão propalado no governo Médici, de um operário da construção civil, que constrói edifícios e nem sequer tem moradia.

Coisificação. A composição *Construção*, numa possível leitura, apresenta um operário, um retirante que já se encontra no sudeste, trabalhando na construção civil, como mão-de-obra não-especializada; um retirante que chega à cidade grande em busca de “construir” o sonho de “vencer e voltar vitorioso” para o nordeste. A canção recupera o estado de desencanto em que se prostra o retirante frente ao equívoco. Não encontra uma existência plena. Em lugar disso, encontra a exploração da cidade grande (“Seus olhos embotados de cimento e lágrima”). É o processo da coisificação. Deixa de existir como essência. Dito de outro modo: só existe como mão-de-obra e, quando deixa de existir, mesmo assim, não passa a existir. De “pacote flácido” passa a “pacote bêbado”.

Ironia na antítese. Ao remeter à mensagem poética e narrativa de *Construção*, Perrone⁸¹ explicita a carga irônica e antitética presente na “existência do operário em construção”, que constrói, para o outro, edifícios e, para ele próprio, “sonhos voláteis”: “Em vista da rotina de trabalho do personagem, que não é nada régio, *príncipe* é irônico e antitético. Do mesmo modo, a repetição do “sábado” estabelece um forte contraste entre o dia de descanso do público e o sexto dia de trabalho da semana do desafortunado pedreiro. Existe uma forte tensão verbal no texto; a linguagem direta e o semanticamente não usual se combinam para produzirem noções de alienação e de inquietação que enriquecem as mensagens poética e narrativa.”

Efeito sócio-emocional. O próprio compositor admite⁸² a existência de uma carga emocional inerente ao momento da produção poética, que pode desvelar um efeito de sentido sócio-emocional em *Construção*: “/.../ Na hora em que componho, não há intenção, só emoção. Em *Construção*, a emoção estava no jogo de palavras (todas proparoxítonas). Agora se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse ... um tijolo – acaba mexendo com a emoção das pessoas.”

Mimese do corpo social. Os aspectos semânticos de *Construção*, na análise de Meneses,⁸³ têm a ver com o conteúdo social da canção: “/.../ no nível do último termo de cada verso revela-se qualquer coisa de estranho, de desfocado, de incongru-

⁸⁰ Cf. Sant’Anna (1986, p.180).

⁸¹ Cf. Perrone (1988, p.86).

⁸² Cf. Perrone (1988, p.87).

ente, de inquietante – no limite, de desarticulado. É como se o corpo despedaçado do pedreiro – mimese do corpo social fragmentado, disperso e mutilado – contaminasse a linguagem do poema, desarticulando-a.”

Desarticulação. Essa desarticulação, todavia, na leitura de Perrone,⁸⁴ não é evidente nos três versos isolados (“Morreu na contramão atrapalhando o tráfego / público/ sábado”), uma vez que a ironia transmite a idéia de que o único efeito produzido pela morte do operário, insignificante, é o de ela bloquear o tráfego ou de atrapalhar o passeio público numa tarde de sábado. A repetição (duas ou três vezes) de algumas palavras, observadas individualmente, podem sugerir desarticulação. No entanto, examinando o contexto, elas não são arbitrarias. A repetição de “última”, por exemplo, sugere a morte próxima.

Contramão. Essa idéia está presente na reiteração do “Como se fosse”, por explicitar a idealização do retirante frente à vida a ser conseguida na cidade grande. Sonho desfeito. Desencanto frente à vida. A morte surge como alento (“*Seus olhos embotados de cimento e tráfego*”). Fuga ao fracasso. Para ele, ele morre “como se fosse” (“E flutuou no ar como se fosse um príncipe”); para a sociedade, até morto, ele é uma “coisa” que atrapalha, por estar fora de lugar (“E se acabou no chão feito um pacote bêbado / Morreu na contramão atrapalhando o sábado”). É a própria idéia que a sociedade tem do retirante: aquele que está numa cidade que não é a dele, só para “fazer a vida”. E, por extensão, o fato do “corpo” (do retirante) também estar num local indesejado (que ironicamente é público) por parte da sociedade (proprietária de automóveis) (“Agonizou no meio do passeio público / Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”).

Banalização da violência. A composição *Construção* remete-se à desumanização do ser e à questão da banalização da violência nos grandes centros. O homem visto como máquina, como objeto, como empecilho para aquele que está no trânsito e espragueja qualquer “coisa”, que ameace sua expectativa de lazer no final de semana. (“Amou daquela vez como se fosse máquina /.../ E se acabou no chão feito um pacote bêbado / Morreu na contramão atrapalhando o sábado”).

Desumanização. Após o “operário” ser descaracterizado como ser, visto que “máquina” estabelece a desumanização do personagem no trabalho e no amor, o compositor – num momento máximo de ironia que se contamina de sarcasmo – gra-

⁸³ Apud Perrone (1988, p.86).

⁸⁴ Cf. Perrone (1988, p.86).

va, na seqüência, a canção *Deus lhe pague*, num tom, não de agradecimento nem de desabafo, mas de revolta não contida, não resignada. Toda dose de sarcasmo se evidencia na falta de expectativa, no “ter que engolir”. A relação sociedade / operário, em *Deus lhe pague*, é mais aviltante, à medida que a idéia de troca de trabalho pela remuneração não se configura como: quando um precisa, trabalha e recebe e, o outro, também precisa, contrata e paga; mas está presente a idéia única “de condescendência” (“Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir / A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir / Por me deixar respirar, por me deixar existir / Deus lhe pague”).

Técnica poética. Nas palavras de Wisnik,⁸⁵ *Construção* e *Deus lhe pague* configuram-se como um dos momentos importantes da década de 70: “*Construção* destaca-se como um modelo de desenvolvida técnica poética dentro do contexto da música popular, de refinamento da crítica social na canção, e, juntamente com *Deus lhe Pague*, de composição intertextual que rompe com a complacência da emoção pessoal e social.”

Denúncia. As composições *Construção* e *Deus lhe Pague* apresentam uma continuidade musical, uma repetição de três estrofes, executadas com a mesma intensidade. Possuem uma relação metonímica, na ocorrência: “Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair”. A inclusão enfática de *Deus lhe Pague* fortalece o impacto de denúncia de *Construção*. Perrone⁸⁶, na remissão ao nível estritamente referencial, declara: “*Construção* pode ser interpretada como uma elaboração de uma das adversidades descritas em *Deus lhe Pague*. /.../, a inegável associação destas duas canções constitui um exemplo de intertextualidade sustentada pela interpretação musical.”

Solução e redenção. Se em *Construção* o “operário” busca a morte como “solução” para o misto de decepção, de desalento, de desencanto, da sensação de derrota de se “construir” um sonho, e da evidente exaustão (advinda da exploração de trabalho); em *Deus lhe pague*, com passagens claras de intertextualidade, o compositor deixa explodir toda uma carga de revolta provocada pela exploração da mão de obra não especializada praticada pelo patrão, além da falta de segurança no trabalho (“Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir / Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir / Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair / Deus lhe pague”); e, também, pela morte “infame”, como solução⁸⁷ para uma vida “infame”,

⁸⁵ Cf. Wisnik (1979, p.19).

⁸⁶ Cf. Perrone (1988, p.87).

repleta de amor-desamor (“Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir / E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir / E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir / Deus lhe pague”).

Violência camuflada. O sonho do tri-campeonato brasileiro “dourado” pelos meios de comunicação, no governo Médici, é duramente criticado por Chico Buarque, no plano de reconstituição da realidade, em *Deus lhe pague*, além da referência irônica a uma “preocupação” social, à banalização da violência e ao próprio samba como elemento alienante: “Pelo prazer de chorar e pelo “estamos aí” / Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir / Um crime pra comentar e um samba pra distrair / Deus lhe pague.”

Alienação. A composição *Deus lhe pague* remete diretamente à representação de uma existência totalmente governada pela alienação, no sentido real da palavra: posse por parte de outro (do latim *alienus* - de outro). Desde a certidão de nascimento no segundo verso até a alusão a um aspecto fúnebre no final, nada pertence ao personagem que agradece a outro por tudo. Meneses⁸⁸ conclui: *Deus lhe Pague é, assim, o poema da hetero-regulamentação por excelência.*

Oração hipócrita. A contundente ironia de *Deus lhe pague* revela tons tristes e acusatórios; questiona a qualidade de vida no Brasil contemporâneo; e apresenta uma litania fingida baseada, no dizer de Perrone⁸⁹, na inversão de uma fórmula lingüística comumente usada para demonstrar gratidão por uma caridade feita, a voz lírica agradece a um benfeitor anônimo (que representa “forças” da sociedade brasileira) por lhe ter imposto uma conduta correta, a repressão e o sofrimento.

Imposição. Se em *Deus lhe pague*, a “repressão” e o “sofrimento” são impostos por “forças da sociedade”; em *Cotidiano*, metaforicamente, surge “ela”, como a figura, paradoxalmente: desinteressante (“Todo dia ela faz tudo sempre igual”); prestativa (“Me sacode às seis horas da manhã”); artificial (“Me sorri um sorriso pontual”); amorosa (“E me beija com a boca de hortelã / de café”); protetora (“Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar”); dominadora (“E essas coisa que diz toda mulher /.../ Seis da tarde como era de se esperar / Ela pega e me espera no portão”); sufocante (“Diz que está me esperando pro jantar”); ardente (“Diz que está muito louca pra beijar / E me beija com a boca de paixão”); insegura (“Toda noite ela diz pra eu não me afastar / Meia-noite ela jura eterno amor / E me aperta pra eu quase sufocar / E me

⁸⁷ Cf. Perrone (1988, p.84).

⁸⁸ Cf. Perrone (1988, p.84).

⁸⁹ Cf. Perrone (1988, p.83).

beija com a boca de pavor”).

Crítica voraz. Nessa insegurança, marcada pelo beijo “com a boca de pavor” está patente a ameaça de iniquidades sócio-políticas, de 1971, que podem truncar um amor que, da parte do “ela”, se jura “eterno”. A heterogeneidade de predicativos, imbuídos na atitude do “ela”, todavia, só conseguem redundar numa homogeneidade existencial, monótona e inebriante, no “eu” do poeta. Surge, momentaneamente, a intenção dele desistir no meio do caminho. Intenção frustrada pelo visco do cotidiano que torna o ser inoperante, ao se resignar, apenas, com a satisfação das necessidades básicas (“Todo dia eu só penso em poder parar / Meio-dia e eu só penso em dizer não / Depois penso na vida pra levar / E me calo com a boca de feijão”). Numa extensão de sentido, é observável que a composição imprime um alongamento da nasalidade existente no termo “feijãoãoãoão”, podendo conotar um ruminar animalesco. Caso se queira recuperar o *Deus lhe pague*, aqui, ter-se-ia o Deus lhe pague, a oração hipócrita, o agradecimento cínico: pelo ter que “engolir” o viver sem “poder parar”, para não se pensar, por ser proibido; pelo ter que “engolir” o não poder “dizer não”, para não ser punido e para não perder o direito de ter a “vida pra levar”; e pelo ter que “engolir” / “ruminar” o “cale-se” imposto pela repressão política.

Libertação. O desejo contido de auto-deliberações, numa época de extrema repressão, explode, em contundentes produções musicais. Se em *Construção* e em *Deus lhe pague*, a liberdade / morte surge como solução e redenção; em *Cotidiano* a morte / perda de liberdade é sublimada pelo “brio”, frente à política ditatorial, do direito de “*ter a vida pra levar*”; e em *Comprimido*, de Paulinho da Viola, a liberdade / morte surge como forma de renúncia.⁹⁰

Situação banal. Ano 1973. A composição *Comprimido* atualiza uma situação de violência presente no dia-a-dia de muitos casais (“Deixou a marca dos dentes dela no braço / Pra depois mostrar pro delegado / Se acaso ela fosse queixar / Da surra que levou / Por causa de um ciúme incontrolado”).

Incógnita. A alteração de comportamento do “nego”: provoca ciúme na mulher (“Ele andava tristonho guardando um segredo / Chegava e saia / Comer não comia / E só bebia / Cadê a paz? / Tanto que deu pra pensar que poderia / Haver outro amor na vida do nego / Pra desassossego e nada mais”); aguça a curiosidade dos conhecidos (“O povo ficou intrigado / Com o acontecido / Cada um dando a sua opinião”); provoca desespero na mulher (“Ela acendeu muita vela / Pediu proteção”);

⁹⁰ A mesma temática está presente em *Fatalidade (balconista teve morte instantânea)* (1973), de João Bosco & Aldir Blanc.

e resulta num ponto de interrogação (“O tempo passou / E ninguém descobriu / Como foi que ele se transformou”).

Suspeição de juízo. Diante do delegado, responsável por decisões jurídicas, por “fatos objetivos”, o “caso” fica sem solução, visto que ele entende não estar na sua esfera de julgamento “casos de amor”. Nesse sentido, a canção sugere uma certa ironia relativa à ação inoperante da polícia, posto que, em dois momentos, há uma suspeição de juízo por parte do delegado: a primeira vez, após ouvir a queixa de violência, o delegado dispensa (“Seu delegado ouviu / E dispensou / Ninguém pode julgar coisas de amor”); e a segunda vez, após ouvir o relato sobre a morte, o delegado manda anotar (“Seu delegado ouviu / E mandou anotar / Sabendo que há coisas que ele não pode julgar”). Resta, por fim, aos olhos do delegado, mera “suspeita” da causa do suicídio, algo não concreto, o tédio imanente do cotidiano (“Só ficou intrigado / Quando ela falou / Que ele tinha mania / De ouvir sem parar / Um samba do Chico / Falando das coisas do dia-a-dia”).

Cena do cotidiano. A composição desenha a cena do suicídio num dia trivial, eivado de marasmo, evidenciado pelo momento em que o “nego” elege “Uma noite comum de novela”, para concretizar a renúncia (“Uma noite, noite de samba / Noite comum de novela / Ele chegou / Pedindo um copo d’água pra tomar um comprimido / Depois cambaleando foi pro quarto / E se deitou / Era tarde demais / Quando ela percebeu que ele se envenenou”).

Renúncia. O próprio título, *Comprimido*, carrega mais de um sentido: denotativamente, “comprimido” remete-se a um remédio que cura uma doença física (“Ele chegou / Pedindo um copo d’água pra tomar um comprimido”); e, conotativamente, “comprimido” suscita o efeito provocado pelo desassossego. A morte / renúncia em *Comprimido*, de Paulinho da Viola – contrariamente à sublimação presente em *Cotidiano*, de Chico Buarque – surge como válvula de escape, frente à opressão provocada pelo *status quo* (“Ele andava tristonho / guardando um segredo / Chegava e saía / Comer não comia / E só bebia / Cadê a paz?”).

5. Considerações finais

Tensão permanente. As canções trabalhadas – *Construção*, *Deus lhe pague*, *Cotidiano*, *Comprimido* – dentre tantas outras citadas, apontam para a atmosfera sócio-política de tensão permanente vivida pelo país. Os compositores surgem como porta-vozes da indignação social frente à repressão, à falta de liberdade, à opressão, à necessidade de mudança, ao desencanto diante da falta de perspectiva de vida.

Incomunicabilidade. No período de repressão ditatorial, *Sinal fechado* estampa a tensão permanente em que vive o país, ao tematizar a incomunicabilidade imperante. Como estratégia de construção, no auge da censura ditatorial, Paulinho da Viola, no dizer de Augusto de Campos⁹¹; apropria-se de frases-feitas, sintagmas automatizados de saudação, vazios de significado (“Olá como vai / eu vou indo e você / tudo bem / eu vou indo /.../ quanto tempo / pois é / quanto tempo /.../ me perdoe a pressa / .../ não tem de que”). Interpola frases num processo inédito na música popular brasileira (“Pra semana / o sinal eu procuro você / vai abrir”).

Força popular. A composição *Sinal Fechado*, segundo o próprio compositor,⁹² tornou-se mais conhecida, ao ter sido gravada, no disco homônimo, por Chico Buarque: “Essa música (*Sinal Fechado*), cantada por Chico ganhou outra força, ficou mais popular, mereceu mais atenção. Muita gente acha até hoje que a música é dele.

Pseudônimo. Se Paulinho da Viola cria, em *Sinal Fechado* (1969), uma estratégia de construção composicional, para desnudar as tensões de uma sociedade sem liberdade, de um povo calado pela censura, pelos exílios, pelo medo da tortura;⁹³ Chico Buarque, por uma questão de sobrevivência do criador, frente à censura, em 1974, recorre à criação de um pseudônimo: Julinho da Adelaide. O próprio Chico Buarque afirma:⁹⁴ “Serviu para testar se passava. E passou.” Destarte grava, justamente, no disco *Sinal Fechado*, como intérprete, *Acorda amor* (1974), de Leonel Paiva & Julinho da Adelaide, e músicas de outros compositores.⁹⁵

Ressurgimento. O criador se recria. Chico Buarque, como Julinho da Adelaide, consegue gravar *Acorda amor* (1974), *Jorge Maravilha* (1974) e *Milagre Brasileiro* (1975). Imprime a essas composições uma carga irônica, sarcástica e satírica tão ácida, e acaba dando destaque a Julinho da Adelaide.

Subversão. Ao resgatar as intermináveis perseguições, as prisões e os desaparecimentos dos considerados “suspeitosamente comunistas”, o compositor tematiza uma situação de subversão de valores: pavor à ação da polícia na época da repressão; e benevolência à presença do ladrão, em *Acorda amor*⁹⁶ (“.../ Acorda amor / Não é mais pesadelo nada / Tem gente já no vão da escada /.../ São os homens /.../ Mas depois de um ano eu não vindo /.../ pode me esquecer /.../ Dia desses chega a sua hora / Não discuta à toa não reclame / Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão).

⁹¹ Cf. Augusto de Campos (1986, p.340).

⁹² Cf. MPB Compositores, v.17 (1997, p. 16).

⁹³ Cf. MPB Compositores, v.17 (1997, p. 11).

⁹⁴ Cf. Entrevista de Chico Buarque, apud Zappa (1999, p.124).

Intimado para autógrafa. Para não implodir, frente à “marcação cerrada” da censura, que, com frequência, intimava Chico Buarque para prestar esclarecimentos interpretativos sobre sua produção musical, o compositor satiriza a situação, repetidas vezes vivenciadas, em *Jorge Maravilha*⁹⁷ (“Há nada como um tempo / Após um contratempo / Pro meu coração /.../ Você não gosta de mim / Mas sua filha gosta /.../ Mais vale uma filha na mão / Do que dois pais voando.”). A sátira recai sobre uma situação paradoxal: os policiais, cumprindo ordens dos guardiões censores, pediam autógrafos ao intimado-compositor, para as filhas-fãs.

Fila ad infinitum. O compositor parodia o tão apregoadado “milagre econômico”, em *Milagre brasileiro*⁹⁸ (“Cadê o meu? / Cadê o meu, ô meu? / Dizem que você se defendeu / É o milagre brasileiro / Quanto mais trabalho / Menos vejo dinheiro / É o verdadeiro boom / Tu tá no bem bom / Mas eu vivo sem nenhum /.../”). Afinal, no final, o Governo Médici deixou como legado à sociedade: escassez de produtos e muitas filas. Espreada Brasil afora, pairou a fila por uma “fatia de bolo”. Já que a “teoria do bolo”⁹⁹ do ministro da Fazenda, Delfim Neto, prometia o “milagre” líquido e certo de, primeiro, aumentar o bolo, só para depois dividi-lo...

Profissional do furo. Desmascarado pelo Jornal do Brasil, Julinho da Adelaide morre em 1975. Chico Buarque sente de forma realística o impacto do “sinal fechado”, trabalhado em samba sofisticado por Paulinho da Viola. A partir desse “furo” do jornalismo brasileiro, as letras continuaram indo para Brasília, só que acompanhadas, da documentação pessoal do compositor.¹⁰⁰

6. Transcrição das canções trabalhadas

Construção (1971), de Chico Buarque

⁹⁵ Composições do disco *Sinal Fechado: Festa imodesta*, de Caetano Veloso; *Copo Vazio*, de Gilberto Gil; *Filosofia*, de Noel Rosa; *O filho que eu quero ter*, de Toquinho e Vinicius; *Cuidado com a outra*, de Nelson Cavaquinho e Augusto Tomaz Jr.; *Lágrima*, de Sebastião Nunes, J. Garcia e J. Gomes Fº; *Acorda Amor*, de Leonel Paiva e Julinho da Adelaide; *Lígia*, de Tom Jobim; *Sem Compromisso*, de Nelson Trigueiro e Geraldo Pereira; *Você não sabe amar*, de Carlos Guinle, Dorival Caymmi e Hugo Lima; *Me deixe mudo*, de Walter Franco; *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola.

⁹⁶ Cf. Holanda (1989, p. 110).

⁹⁷ Cf. Holanda (1989, p. 110).

⁹⁸ Cf. Holanda (1989, p. 113).

⁹⁹ Nessa época, de 60 a 70, 5% dos brasileiros mais ricos aumentaram em mais de 10% a sua parte na renda nacional. Já os 80% mais pobres tiveram sua renda diminuída em mais de 10%, ou seja, os ricos ficaram mais ricos e os mais pobres, mais pobres. De fato, o “bolo crescia, para, depois, ser repartido”, como dizia o Ministro da Fazenda Delfim Neto. Ele só se esqueceu de completar que seria repartido, sim, mas entre os ricos (Cf. Ribeiro et.al., 1992, p.224).

¹⁰⁰ Cf. MPB Compositores, v.1 (1997, p. 12).

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

Deus lhe pague (1971), de Chico Buarque

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

Cotidiano (1971), de Chico Buarque

Todo dia ela faz tudo sempre igual / Me sacode às seis horas da manhã / Me sorri um sorriso pontual / E me beija com a boca de hortelã. // Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar / E essas coisas que diz toda mulher / Diz que está me esperando pro jantar / E me beija com a boca de café // Todo dia eu só penso em poder parar / Meio-dia e eu só penso em dizer não / Depois penso na vida pra levar / E me calo com a boca de feijão. // Seis da tarde como era de se esperar / Ela pega e me espera no portão / Diz que está muito louca pra beijar / E me beija com a boca de paixão // Toda noite ela diz pra eu não me afastar / Meia-noite ela jura eterno amor / E me aperta pra eu quase sufocar / E me beija com a boca de pavor // Todo dia ela faz tudo sempre igual / Me sacode às seis horas da manhã / Me sorri um sorriso pontual / E me beija com a boca de hortelã

Comprimido (1973), de Paulinho da Viola

Deixou a marca dos dentes dela no braço / Pra depois mostrar pro delegado / Se acaso ela fosse queixar / Da surra que levou / Por causa de um ciúme incontrolado / Ele andava tristonho guardando um segredo / Chegava e saía / Comer não comia / E só bebia / Cadê a paz? / Tanto que deu pra pensar que poderia / Haver outro amor na vida do nego / Pra desassossego e nada mais / Seu delegado ouviu / E dispensou / Ninguém pode julgar coisas de amor / O povo ficou intrigado / Com o acontecido / Cada um dando a sua opinião / Ela acendeu muita vela / Pediu proteção / O tempo passou / E ninguém descobriu / Como foi que ele se transformou / Uma noite, noite de samba / Noite comum de novela / Ele chegou / Pedindo um copo d'água pra tomar um comprimido / Depois cambaleando foi pro quarto / E se deitou / Era tarde demais / Quando ela percebeu que ele se envenenou / Seu delegado ouviu / E mandou anotar / Sabendo que há coisas que ele não pode julgar / Só ficou intrigado / Quando ela falou / Que ele tinha mania / De ouvir sem parar / Um samba do Chico / Falando das coisas do dia-a-dia

Referências bibliográficas

AQUINO, Rubim Santos Leão de et.al. *Fazendo a história: A Europa e a América no século XX*. Rio

de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1986.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular. São Paulo: Art. Editora, 1977, 2 v.

HOLLANDA, Chico Buarque. *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.

MELLO, José Eduardo Homem de. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos – USP, 1976.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: HUCITEC, 1982.

MPB Compositores. Rio de Janeiro: Globo, 1997, v.1, v.17 e v.19.

PERRONE, Charles A. *Letras e Letras da Música Popular Brasileira* (trad. José Luiz Paulo Machado). Rio de Janeiro: Elo, 1988.

RIBEIRO, Marcus Venício et al. *Brasil vivo: uma nova história da nossa gente*. Petrópolis: Vozes, 1992.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna poesia brasileira*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 1999.

WISNIK, José Miguel. *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa Emp. Gráf. e Edit. Ltda, 1979.