



Caderno CRH

ISSN: 0103-4979

revcrh@ufba.br

Universidade Federal da Bahia
Brasil

Marcadet, Christian

O PODER DA IMAGINAÇÃO CONTRA A VIOLÊNCIA DO PODER ou de como, driblando a censura,
Chico Buarque transformou a recepção das canções no Brasil dos anos de chumbo

Caderno CRH, vol. 19, núm. 48, septiembre-diciembre, 2006, pp. 519-536

Universidade Federal da Bahia
Salvador, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347632170011>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

O PODER DA IMAGINAÇÃO CONTRA A VIOLÊNCIA DO PODER ou de como, driblando a censura, Chico Buarque transformou a recepção das canções no Brasil dos anos de chumbo¹

Christian Marcadet

Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas.

[Chico Buarque: capa do seu primeiro álbum, 1966]

“Pouco tenho a dizer...”, nos diz Chico, dando a entender que não deseja comentar sua obra. Não obstante, parece que há muito a dizer e compreender sobre sua obra, em particular no que se refere às relações entre a produção de suas canções e a sociedade brasileira. E se este comentário liminar de Chico fosse uma maneira a mais dele “driblar” seu próprio público?

“Driblar” é um verbo de ação que vem do inglês “*to dribble*”, freqüentemente empregado nas atividades desportivas, e que significa iludir habilmente o adversário; na América Latina, adquire uma acepção nova de esquivar-se às dificuldades ou enganar o adversário. Driblar, portanto, implica uma “estratégia da astúcia”. A primeira ocorrência conhecida do uso desta palavra na obra de Chico se encontra em *Agora falando sério*, em 1969:

Agora falando sério / Eu queria não mentir / Não queria enganar / **Driblar**, iludir...

Chico retoma este termo em várias ocasiões de suas entrevistas, a tal ponto que o ato de “driblar” passou a ser associado estreitamente à sua pessoa e à sua luta contra a censura no Brasil. Exemplifica esta relação o resultado obtido no *Google* na busca cruzada das palavras “driblar” e “censura”: dos oitocentos (800) resultados obtidos, a grande maioria refere-se a Chico Buarque e a suas canções. Ninguém evocaria a idéia de “driblar” a respeito de outro artista brasileiro. Por outro lado, é interessante observar que este mesmo verbo serve para caracterizar o esporte favorito de Chico, o futebol, simbolicamente também a ele associado.

UMA PERSONAGEM EMBLEMÁTICA DA CULTURA BRASILEIRA

Todas as análises desenvolvidas sobre o mundo social das canções no Brasil reconhecem a obra de Chico Buarque como um dos repertórios de maior referência. Autor de cerca de 260 canções durante o período 1964-1985, Chico gravou dezessete (17) discos individuais e participou de

¹ Este artigo constitui uma versão ampliada e largamente modificada de uma palestra apresentada em castelhano, para CONGRESSO DA IASPM-Rama Latinoamericana, 6 ago. 2005, Buenos Aires.

doze (12) álbuns coletivos, nos quais é o autor principal. Além disso, e de se apresentar para cantar em seus espetáculos até o ano 1975, a sua obra se diversifica. Escreveu no mesmo período várias obras de teatro (*Roda viva*, 1967, *Calabar*, em parceria com o cineasta Ruy Guerra, 1973 e *Gota d'água*, com Paulo Pontes, 1975) e musicais – entre eles a relevante *Ópera do malandro*, 1978 –, uma novela “pecuária” (*Fazenda modelo*, 1974) e uns relatos (*Chapeuzinho Amarelo*, livro-poema para crianças, 1979, e *A bordo do Rui Barbosa*, publicado em 1981). Participou também de vários filmes: como roteirista de *Os saltimbancos trapalhões* (J. B. Tanko, 1981) e da *Ópera do malandro* (outra parceria com Ruy Guerra, 1986); como compositor de algumas trilhas sonoras de vários filmes, tais como *Vai trabalhar vagabundo* (Hugo Carvana, 1975), *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) ou *Para viver um grande amor* (Miguel Faria Jr., 1983), e, finalmente, também como ator em *Quando Carnaval chegar* (Carlos Diegues, 1972) e *O Mandarim* (Júlio Bressane, 1995). Hoje em dia, já são cerca de vinte livros dedicados a ele que abordam sua obra principalmente de duas perspectivas, ou como crítica literária corrente, ou, ainda, na forma de biografia do artista. Por tantas razões, mas, sobretudo, considerando-se o conjunto de sua obra, o seu prestígio internacional e, particularmente, as formas de enfrentamento da censura durante a ditadura militar, Chico constitui-se um personagem emblemático da cultura brasileira do século vinte. Essas singularidades nos levam a indagar, então, que sentidos sociais pode-se atribuir a um fenômeno cultural, artístico e individual tão complexo? De que recursos estéticos e ideológicos se valeu Chico para expressar a alma de uma sociedade brasileira dividida entre uma utopia grandiosa e as violências do cotidiano? Enfim, como ele conseguiu produzir uma obra de alcance universal que escapa às manifestações circunstanciais e como conseguiu mais que ninguém, metamorfosear a recepção das obras artísticas através de estratégias e jogos no uso da palavra? Essas são algumas das perguntas que este artigo buscará elucidar.

A obra gravada (álbuns vinil, CDs e DVDs

comercializados) e escrita (partituras, livros e relatos publicados) de Chico no período considerado (1964-1985), a bibliografia publicada a seu respeito e, sobretudo, suas múltiplas declarações à imprensa, veiculadas no sítio oficial < Chico >, constituíram as fontes essenciais desta pesquisa e a base sobre a qual construímos esta análise.

UM CONTEXTO SOCIOHISTÓRICO IMPERIOSO

Este artigo dedica-se, portanto, a entender e explicitar as formas assumidas pela recepção da obra de Chico Buarque articulada a processos sociais e estéticos globais,² o que permite “ler” melhor e conseqüentemente analisar as relações orgânicas que estruturam a cultura de massas, as artes, e a sociedade brasileira

Desde os anos 20 e 30, uma vanguarda artística, conhecida como a geração da *Semana de Arte Moderna* (especificamente Oswaldo de Andrade, Mario de Andrade e Heitor Villa-Lobos) de 1922, em São Paulo, conseguiu produzir obras modernistas e não-conformistas, com críticas à ideologia dominante, e imprimir, até certo ponto, sua marca intelectual sobre o período controvertido do Estado Novo. Todavia, foi somente durante o breve período 1958-1964, que a esquerda “esclarecida”, então articulada ao movimento operário organizado, pôde estabelecer uma hegemonia ideológica sobre o mundo das artes e das letras, como testemunham, em vários domínios, as obras de Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Boal, Glauber Rocha ou Oscar Niemeyer. O golpe militar de 31 de março de 1964, que se impôs ao país sem maior resistência, rompeu os nexos entre um projeto sociocultural e as organizações políticas progressistas, instaurando um regime autoritário e arbitrário por vinte anos. No entanto, mesmo com a dissolução dos partidos e

² As referências históricas a que nos reportamos neste texto, já bastante estudadas pela historiografia brasileira do século 20, apenas esclarecem relações de conexão entre a produção musical e o contexto, mas não pretendem constituir-se em campo específico de tratamento, dado os alcances deste artigo.

dos sindicatos, em 1964, os movimentos de resistência e agitação política continuaram a se expressar por alguns anos no terreno cultural, através das atividades como os Centros Populares de Cultura (CPC); os grupos de teatro (*Arena, Opinião*), e os *Festivais da Canção* onde, paradoxalmente, triunfou a “canção de protesto”. Assim, gradativamente, os artistas foram assumindo um papel simbólico de resistência que culminou na “*Passeata dos Cem Mil*”, no 26 de junho de 1968, à qual Chico Buarque participou, como testemunham algumas célebres fotografias deste evento.

A imposição do *Ato Institucional nº 5* (AI-5), em 13 de dezembro de 1968 – novo golpe perpetrado no âmbito das próprias instâncias militares – põe fim à efervescência cultural, ao suspender os direitos democráticos e ao instaurar a censura prévia. No entanto, estes “anos de chumbo”, de perplexidade e de inquietação para intelectuais e artistas, favoreceram ao mesmo tempo, o surgimento de uma reação cultural, que se constituiu, espontaneamente para alguns e mais conscientemente para outros, um relativo “bloco de consciência”, envolvendo a quase totalidade dos artistas, para quem exercer sua profissão, nesta época, supunha também ter implicações sociais.

A APARELHAGEM TEÓRICA E CONCEITUAL

Para nortear a análise dos nexos e relações entre a obra de Chico Buarque e o contexto sociopolítico autoritário toma-se como suporte analítico o método sociossemiótico,³ aqui entendido em sua acepção lógica e total de busca do sentido social das obras artísticas. Ele envolve os seguintes princípios: é, ao mesmo tempo, global e plural por vocação; situacional, porque recoloca os fatos estudados no quadro de sua enunciação, e é, ao mesmo tempo, relacional e dialético, ao mostrar os laços que unem e contrapõem os aconte-

cimentos e processos em movimento, além de também hierárquico, ao focalizar fatos hegemônicos.

Este marco teórico se apóia num postulado de base que pressupõe a definição dos *fatos-canção* – postulado que será explicitado adiante, a partir da evocação de alguns exemplos.

- A noção de *fato-canção* vem do conceito-primo de *fait social total* de Marcel Mauss.⁴ A sua adaptação ao campo artístico diz respeito à manifestações de quaisquer natureza – de ordem social, artística, econômica, ideológica e outra –, que se relacionem diretamente ao domínio disciplina das canções. Em relação à obra de Chico poderia-se citar, por exemplo: o fato do súbito sucesso mundial de *A banda* – para um compositor de apenas vinte e dois anos; o destino contrariado do insolente *Apesar de você*; e, até mesmo, a “invenção” do personagem e sambista de favela, Julinho da Adelaide... são exemplos de fatos-canções que circunscrevem sua obra e ajudam a entendê-la.

Três conceitos-chaves fundamentam o enfoque sociossemiótico: o *projeto criador*; a performance; e o *projeto receptivo-apreciador*.

- O *projeto criador* é um conceito inicialmente proposto por Pierre Bourdieu (1966) nos anos sessenta e destinado a obras artísticas eruditas. Segundo Bourdieu, o *projeto criador* consiste no “lugar onde se misturam e às vezes se contrariam a necessidade intrínseca da obra [...] e os constrangimentos sociais externos que atuam sobre a obra”. Objetivando aplicá-lo às produções na área da cultura de massas, eu o reformulei, nos anos 90 (Marcadet, 2000, p. 223-240), reintegrando, a este conceito, a dimensão do indivíduo – tanto o artista quanto o ouvinte

³ Uma apresentação completa dos conceitos e dos desdobramentos da sociossemiótica aplicada ao domínio das canções, foi desenvolvida nos capítulos 1 a 9 da minha tese de doutorado em estética: Marcadet, 2000, p. 15-278.

⁴ Marcel Mauss formulou, em 1924, o conceito de “*phénomènes sociaux totaux*”, entendido como elementos que, expressando o conjunto das instituições sociais (religiosas, políticas, econômicas) têm efeitos sobre todas as dimensões da vida social, “sem contar os fenômenos estéticos aos quais estes fatos chegam...”. Esta última observação nos autoriza a estender nossas reflexões ao domínio das produções da cultura popular. Sobre este assunto, pode-se consultar os vários textos deste autor reunidos em: Mauss, 1974.

– entendendo este projeto a um só tempo, como agente e ator dos fatos estudados. Assim, o *projeto criador* deve ser concebido como a conjunção entre as potencialidades dos artistas, suas estratégias de carreira e os recursos artísticos por ele mobilizados. Em função da sua articulação com outras instâncias que compõem o mundo social das artes e da cultura esta projeto é necessariamente dinâmico. Disso resulta uma tensão permanente e dialética entre uma intenção, que emana do “individual” e uma orientação estruturante, que vem do “social”.

- O segundo conceito deste enfoque, a **performance** tem origem norte-americana, e em Richard Bauman (1975) um dos iniciadores. Importante esclarecer que este conceito pode ser aplicado a realidades totalmente distintas, indo desde o espetáculo ritual até o *happening* dos *performing arts*. Desenvolvendo livremente as idéias de Paul Zumthor,⁵ relativas à literatura oral em geral, trata-se aqui de observar a enunciação de textos cantados em situação de espetáculo (como *acontecimentos* únicos) ou por meio de uma difusão mecânica (*monumentos* reiteráveis), dirigido a audiências participativas, em um quadro e ambiente igualmente significativos. Consequentemente, agreguei a esta concepção uma noção secundária de *modo de comunicação* (Marcadet, 2000, p. 187-216), que marca a natureza e a intensidade da relação estabelecida entre os variados atores da *performance*: cantores, músicos e públicos.
- O conceito de **projeto receptivo-apreciador**, segundo o qual uma obra torna-se “significada e apreendida”. Aqui este conceito refere-se a uma síntese entre os esquemas estéticos globais – o *horizonte de expectativa* “social” –, e as inclinações pessoais, conseqüências da experiência “individual” dos ouvintes. Processo movente, ativo e reativo, jamais acabado, o *projeto receptivo-*

apreciador fecha o ciclo interpretativo entre criação e recepção e intervém sobre o sentido disponível e o impacto das obras.

O enfoque teórico aqui adotado, que supõe entender os *fatos-canção* articulados ao seu contexto inicial, ultrapassa, assim, duas tendências: uma concepção “essencialista”, que postula que o sentido é inerente à própria obra; e uma concepção “mecânica” da sobredeterminação externa, que reduz a obra a simples epifenômeno determinado por uma estrutura inexorável.

CHICO, O ARTISTA-CIDADÃO

Um herdeiro ilustre com consciência crítica refinada

Nascido de uma família de intelectuais e de artistas, Chico sempre gozou de notoriedade que chegará a incomodar os militares. Relativamente discreto enquanto homem público, sempre manteve uma postura muito crítica frente à crítica:

...O jornalista, queira ou não, exerce um poder e eu não quero ser simpático a poderoso nenhum. (...) Tem jornalistas fantásticos neste país e o jornalismo que se faz é uma merda.⁶

Artista dotado de uma consciência social exemplar, Chico não tem nada de calculista, e este matiz esclarece sua atitude independente, racional e humanista com relação aos problemas sociais, para os quais sempre tentou contribuir, trazendo, com seus colegas e amigos, respostas coletivas. Tanto em sua pessoa como em sua obra, convergem, de forma harmoniosa, a cultura legitimada [educação, valores morais] e a cultura do povo [marcada pela espontaneidade, espírito solidário e festivo].

Não carrego nenhuma bandeira e não sou herói. (...) Meu único compromisso é com a cultura brasileira.

⁵ A *performance* ocupa uma parte central da obra-prima do medievista Paul Zumthor: *Introduction à la poésie orale*, Paris: Ed. Seuil, 1983. Este livro foi parcialmente traduzido no Brasil por iniciativa de Jerusa Pires Ferreira: Zumthor, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trad. J. Pires Ferreira e S. Fenerich, São Paulo: Edusp, 2000.

⁶ Salvo quando mencionado, todas as citações de Chico Buarque são extraídas das entrevistas e comentários publicados no sítio “Chico” e reorganizadas por nós neste artigo.

Os jogos de humor e a ironia, como formas superiores da crítica

Desde seus primeiros escritos Chico demonstra senso de humor, recorrendo, em seus escritos e na vida pública, à burla ou à ironia associadas a uma dimensão lúdica: Chico conserva permanentemente o gosto e o sentido do jogo; seu conhecimento das regras pode conduzi-lo a enfrentá-las com o objetivo de fazer retroceder os limites impostos. Sabe conferir a seus jogos literários uma conotação mais acerba ao prosseguir seu duelo com a censura. Conviria interrogar-se sobre seu gosto pela transgressão; nenhuma instituição se salva de sua irreverência. Chico também, joga deliberadamente para alterar sua própria imagem – na peça *Roda Viva* especificamente – e, conforme sabemos, ele pratica o futebol, esporte no qual tenta conjugar a estética com o jogo.

Dois aspectos distintos definem o homem e o artista: a exigência intelectual e a coerência. Chico mostra uma preocupação exacerbada com o controle sobre a “palavra viva”, o que o leva inclusive a reler as entrevistas concedidas. Assim, Chico revela uma verdadeira obsessão em não se deixar ser utilizado ou cooptado contra a sua vontade. Sua desconfiança contínua e sua rejeição aos alistamentos o assemelham a Yves Montand e Bob Dylan, outros artistas de notoriedade também comprometidos com questões sociais e políticas. Mas, diferentemente destes, os cuidados de Chico buscavam mais garantir sua autonomia e coerência consigo, mantendo uma linha de conduta constante.

Eu preferia não ter imagem nenhuma. (...) Não queria ser teleguiado.

Se Chico admite sua condição de cidadão consciente e informado do contexto político, por outro lado ele também deplora veementemente qualquer ingerência da coisa pública em sua obra.

Eu, pessoalmente, como cidadão, posso assumir posições políticas... (...) Mas isso não deve (...) interferir na minha criação artística.

Realmente, aí, pisaram nos meus calos...

De fato, pode-se entender sua atitude como a expressão de um amor decepcionado por um país em porvir, cujo destino foi brutalmente interrompido. Tem razão de justificar-se e de mortificar-se por ter escrito obras “circunstanciais”? Predecessores ilustres também souberam combinar a inspiração poética, o rigor intelectual e o compromisso político: Victor Hugo, Jack London, Gilles et Julien, Woody Guthrie, Atahualpa Yupanqui, Mikis Theodorakis... e, em primeiro lugar, Bertolt Brecht, modelo ao qual Chico mais se assemelha.

Criador e criatura: representações e jogos simbólicos do autor

Chico sempre foi uma “unanimidade nacional”. No entanto, depois da encenação de *Roda viva* (1968), peça deliberadamente ostensiva e, conseqüentemente, altamente controversa, esta unanimidade ficou abalada. Mas o que se quer destacar aqui é como foi construída uma imagem pública de dignidade e como esta representação positiva é zelosamente cultivada pelo seu entorno (público, produtores, etc.).

Quando julga necessário Chico também sabe ser um homem dos atos simbólicos: participação nos espetáculos e discos “politizados” como o *Banquete dos Mendigos*, espetáculo organizado por Jards Macalé, sob a égide das Nações Unidas, no Museu de Arte Moderna do Rio em dezembro 1973, concepção dos *Shows do 1º de Maio* (1978-1979), viagens a Cuba e a Angola independente, sem ocultar alguns apoios eleitorais, como aquele dado várias vezes a Lula.

No entanto, a imagem recorrente que mais lhe incomoda é aquela de “porta-voz de uma causa política” que lhe foi atribuída, tanto pela direita, como pela esquerda. Não porque Chico procure ocultar suas opiniões progressistas, mas porque entende que o seu *projeto criador*, é de outra índole, que não pode ser assimilável a quaisquer concepções de uma arte utilitária.

A pressão contra o posicionamento político nunca me inibiu, o que me inibia era a pressão a favor. (...) a música no tiene que servir para nada. El arte no sirve para nada.

Nunca pretendeu substituir aos políticos nem dar lições de civismo ou de moral, mas Chico sabia que ele podia dizer mais que outros:

A gente tem que denunciar a censura, porque tem que dificultar o trabalho dela. O sujeito não pode virar uma vítima da censura porque a opinião não vai aceitar... (...) isso nunca tirei da cabeça, o fato de que a minha popularidade era meu guarda-costas.

Convocado umas vinte vezes ao Departamento de Ordem Política e Social [DOPS] para explicar-se sobre suas relações e suas atividades, Chico sairá de lá cada vez mais profundamente afetado. Sucessivamente símbolo da resistência à opressão – Errol Flynn da cultura brasileira, segundo Glauber Rocha –, e depois, testemunha vigilante e “desencantado” da volta timorata à democracia, Chico se consolida como um dos cronistas mais respeitados de sua época.

As repercussões de sua obra, como marcadores semióticos

A obra de Chico goza de uma imagem de excelência, confirmada pelo expressivo número de gravações de suas composições feitas pelos mais prestigiosos artistas brasileiros: Nara Leão, Maria Bethânia, MPB-4, Ney Matogrosso, Gal Costa, Simone, Oswaldo Montenegro, Cida Moreyra, Zé Renato... Sua influência junto a outros artistas não se limita ao valor de suas canções, como confirma a biógrafa Regina Zappa:

a liderança de Chico sempre foi decisiva, embora sutil. Os outros artistas sempre aguardavam a sinalização... (Zappa, 1999).

Sua ascendência ultrapassa o núcleo restrito da *Música Popular Brasileira* (MPB) original, e chega a influenciar inclusive autores da *Jovem Guarda* como Erasmo Carlos e Roberto Carlos, que se inspiraram em duas de suas canções: *A Monta-*

nha (1972), mais conhecida como *Obrigado Senhor*, calco formal – mas inversão simbólica – de *Deus lhe pague* (1971) e, dos mesmos, aquela paródia-homenagem do título emblemático de Chico, *Construção* (1971), convertido por eles em *Cachaça mecânica*, em 1973, canção que não só retoma a temática, transpondo-a para o registro psicodélico, mas que também retoma seu estilo formal de composição:

João bebeu / Toda a cachaça da cidade
Bateu com força / Em todo bumbo que ele via

Gastou seu bolso / Mas sambou desesperado
Comeu confete / Serpentina e a fantasia

Levou um tombo / Bem no meio da avenida
Desconfiado / Que outro gole não bebia...

[*Cachaça mecânica*, E. e R. Carlos, 1973]

Devido particularmente às adaptações e interpretações de Daniel Viglietti, Nacha Guevara, Soledad Bravo e Pablo Milanés, sua obra ganha destaque no continente latino-americano e exerce, da mesma forma, uma influência sobre certos cantores portugueses, como Sérgio Godinho, com quem Chico escreveu *Um tempo que passou* (1983), e Eugenia Mello e Castro, com quem Chico interpreta duas canções em dueto no álbum *Des-construção*, dedicado a sua obra.

Convém assinalar que, em 1977, um cantor popular progressista, Luiz Ayrão, dedicou-lhe uma canção-homenagem, *Meu caro amigo Chico* – intertexto dialogando com *Meu Caro Amigo* do próprio Chico –, que, igualmente, foi proibida algum tempo:

Amigo Chico recebi a sua carta
E talvez eu já não parta
Como estava planejado
Você me diz que a coisa aí tá preta...
[...] Se estão jogando futebol
se estão dançando rock'n'roll
Sinceramente a sua gente é masoquista

(*Meu caro amigo Chico*, Luiz Ayrão, 1977)

A audição e a análise das citações, paródias, homenagens e outros procedimentos intertextuais, baseados nas canções e/ou na personalidade do artista – que se constituem tantos

marcadores semióticos –, sempre servem para entender os vetores imersos nas obras e a confirmar sua popularidade.

Um “projeto criador” acima de qualquer suspeita

O “capital ideológico” de Chico: a tradução poética e crítica de seu tempo

O *projeto criador* de Chico guarda coerência e unicidade e jamais é ambíguo. Note-se que os *vetores dinâmicos* que chamam à reflexão e à tomada de posição, predominam a tal ponto que pode-se falar de um “*capital ideológico*” de Chico e de suas canções, no campo do espetáculo e da cultura.

A ambição de Chico é traduzir poeticamente o ar do seu tempo, o sentimento coletivo e, neste sentido, ele permanece em sintonia com a sensibilidade popular. O simbolismo da festa como sinônimo de reunião, comunicação, ultrapassagem do individualismo está onipresente na sua obra. Os recursos poéticos usuais dos quais faz uso são, inicialmente, o humor e a ironia, como formas superiores da crítica, assim como o erotismo e o prazer, como fontes de libertação mental e física.

Meneses (1982), autora de um estudo sobre a poética e a política na obra de Chico, sugere que sua poética seguiu uma mutação em espiral com três seqüências entrelaçadas: *o lirismo nostálgico* inicial, que conduz à impotência; *a variante utópica* que sugere uma alternativa; e *a vertente crítica*, que incita a reagir. Se, em Chico, a nostalgia parece convergir com o uso que fazem seus ilustres predecessores Homero Manzi (*O último organito, Malena*) e Georges Brassens (*Les Sabots d'Hélène, Le Moyenâgeux*); nele esta traz sempre a marca da crítica social. Suas canções do período estudantil, como *Marcha para um dia de sol*, manifestavam já um conteúdo social que ele nunca abandonou. Desde seu quarto elepê, em um momento de crise aguda e de dúvida, Chico fez a sua própria autocrítica neste tema emblemático e autoreferencial *Agora falando sério* (1969), propondo uma visão nova do mundo:

...Dou um chute no lirismo
Um pega no cachorro
E um tiro no **sabiá**
(...) Faço a mala e corro
Pra não ver **a banda** passar⁷

Em uma outra obra, deste período, consagrada à cultura e à política Ridenti (2000) assinala que estes três componentes – nostalgia, utopia e crítica social – estão sempre presentes e que Chico os mobiliza de acordo com as circunstâncias e sua inspiração.

Os jogos de forma e sentido

A escrita de *O que será* é uma verdadeira composição estrutural com seus módulos intercambiáveis; *Construção e Correntes* são outros exemplos conhecidos de seus jogos literários... Conviria perguntar-se com que propósito Chico procura tal rigor formal, arriscando-se a perder o lirismo? Seria unicamente para gerar confiança por meio dos aspectos formais? Ou, ainda, seriam, definitivamente, a linguagem e as palavras, para as quais ele inclusive dedicou algumas canções (*Tantas palavras*, 1983 e *Uma palavra*, 1989), as únicas adversárias à altura do autor Chico?

Outros exemplos no domínio formal das palavras, conseguidos, desta vez, pela *performance* gravada: a “desenvoltura” do canto falado de *Meu caro amigo* (1976) ou aquela enunciação, praticamente “telefonada”, de *Bye bye Brasil* (1979), duas interpretações que restabelecem o vínculo com o desempenho aparente de Noel Rosa em *Conversa de botequim*, de 1935.

Preeminência semiótica sobre o verbo e a música

Chico alega que é mais fácil para ele escrever os textos de suas canções a partir das músicas, do que concebê-las ao mesmo tempo, como o fazia

⁷ Nestes versos, Chico aponta, com ironia, dois de seus títulos vencedores de festivais em 1966 e 1968.

no início de sua carreira, qualificando-se como um descobridor de “palavras escondidas dentro da música”.

Nunca escrevi uma letra sem ter antes a melodia. (...) é sempre a música que conduz a letra. (...) Isso se pode chamar de inspiração. (...) O resto aí é trabalho.

No entanto, ele reconhece que suas palavras têm limites que se contradizem com elas, tal esta frase extraída de seu primeiro álbum:

Aprendi que melodia e letra podem, e devem formar um só corpo. Assim foi que procuro frear o orgulho das melodias.

Admitindo suas explicações, pode-se considerar que as palavras escolhidas, organizadas e enunciadas, também carregam seus próprios valores e sonoridades, independentemente da estrutura musical subjacente; já têm uma história e um uso social além de um significado próprio. Nesta hipótese, o sentido precede sempre o enunciado e predestina-o à interpretações, distorções e apropriações que não foram desejadas pelo próprio autor. Com Chico, os processos estilísticos e as correspondências entre o material musical e o enunciado lingüístico fazem parte ao mesmo tempo de um *projeto criador* de natureza artística e humanista. Por fim, apenas para trazer outros exemplos sobre o “lugar” do significado das suas canções, é importante precisar que quando os censores proibiram alguns títulos do Chico, julgados hostis ou inteligentes demais e, na realidade, subversivos, estes mesmos censores deixaram o artista livre para tocar a partitura, sobre a expressa condição de não pronunciar o texto vetado.

Um “anti-artista” particularmente expressivo

Nos seus discos, Chico se revela um intérprete de suas canções particularmente convincente. Sabe expressar todas suas sutilezas e audácias literárias e parece o único que sabe estabelecer um distanciamento com as obras. Ninguém melhor do que ele, Maria Bethânia ou MPB-4, inclusive, ape-

nas para mencionar alguns de seus colegas mais próximos, consegue traduzir os traços de humor onipresentes. Seu estilo vocal é humano, familiar e particularmente expressivo, até o limite do falar cantado muitas vezes. Seu amigo e parceiro Milton Nascimento observa:

Na hora em que entrava a voz dele parecia a de um orador, um contador de histórias, que transformava a canção.

Uma relação tensa com o palco

Chico dá continuidade a uma nova maneira de atuar no palco, intimista e introspectiva, iniciada por João Gilberto e o movimento da *bossa nova*.

O sujeito não era obrigado a dançar, usar roupas extravagantes, a se exhibir. (...) Já com a *Bossa*, parece que ficou de bom tom o sujeito ser tímido e simplesmente pegar o seu violão e cantar, em geral num tom intimista e tal.

Sempre mostrou uma aversão profunda para a cena e as tensões psicológicas (mal) suportadas durante os espetáculos. Seu temperamento sensível e sincero nunca lhe permitiu tomar a distância suficiente. No seu caso, é ele próprio que se põe em cena e se expõe ao público; jamais um personagem atuando. Ademais, a presença dos agentes da repressão em seus shows criava um clima de tensão, que excedia suas capacidades, a ponto de incomodá-lo fisicamente.

Depois de seis anos, ainda não me acostumei ao palco. Quando tenho um show à noite, já acordo agitado, passo o dia tossindo e entro em cena apavorado. (...) pela idéia de que à noite vou estar à frente de centenas, milhares, sei lá, de pessoas, escondidas naquele buraco escuro que é a boca de cena. (...) a platéia (...) é sempre um adversário, sempre foi. Um adversário que eu tenho que domar...

Eu percebo que me exponho muito no palco, fico muito vulnerável. (...) eu estou no palco como pessoa física.

Uma das razões mais freqüentemente evocadas para justificar sua retirada do palco está diretamente relacionada ao clima opressivo do período. Não querendo atuar no papel de porta-

voz de uma causa política, Chico se negou a transformar seus espetáculos em comícios políticos dissimulados.

...minhas músicas não são feitas com nenhuma intenção. São feitas mais com intuição, com emoção... (...) Então, eu não sou um cantor de protesto. Pode dizer que eu sou um cantor do cotidiano. Um cantor de resmungo.

Uma produção artística regular e diversificada

Durante todo o período 1964-1985, o volume de sua produção artística permanece regular. A cada ano, Chico compõe entre oito a quatorze canções, grava um disco pessoal ou participa de um álbum coletivo, do qual é autor. Somente em 1973 e 1974, sua obra-canção decresce ligeiramente. Querendo evitar um conflito aberto com uma censura muito hostil, Chico utilizou este momento para escrever a peça *Calabar* – que também será vítima de arbitrariedade –, com o cineasta Ruy Guerra, e para publicar uma novela, *Fazenda modelo, Novela pecuária*.

O papel da censura não prejudica em nada sua inspiração, e muito pouco sua produtividade, mas modifica o tipo das obras escritas e os procedimentos literários usados, com o objetivo de esquivar a censura.

A ditadura encheu muito o meu saco, mas eu também enchi o deles bastante.⁸

A CONTRADIÇÃO INSUSTENTÁVEL DA CENSURA

Canções e cantores sob vigilância

As relações entre a música e a censura são tão antigas como a origem das nações. A censura exerce sua vigilância com particular atenção sobre tudo aquilo que concerne o campo político, o do-

mínio do sexo e todos os comportamentos sociais que são considerados desviantes das normas. As razões evocadas sempre são as mesmas: luta anti-subversiva, ameaça à ordem pública, salvaguarda da moral e dos bons costumes e, nos países latino-americanos, defesa dos valores religiosos dominantes.

No Brasil, desde o início da indústria fonográfica, as canções foram vítimas de “aporri-nhações” administrativas e policiais. Assim, as proibições golpearam o simbólico *Pelo telefone* (atribuído à Donga/1917), muitas vezes considerado como o primeiro samba gravado, que, ademais de ter gerado uma briga de natureza econômica acerca dos direitos autorais, foi censurado por ter incriminado um representante da polícia. Depois foi “Sinhô” (José Barbosa da Silva, 1888-1930) quem, nos anos dez e vinte (1910-1920), sofreu mais da censura com títulos como *Fala baixo*, no qual ironizava a censura policial. Apesar da vigilância e dos vexames sofridos durante o Estado Novo, autores como Lamartine Babo, Noel Rosa e Assis Valente não se privaram de escrever canções sarcásticas.

Mais recentemente, vários temas satíricos como *Presidente Bossa-Nova* (1957) e *O Brasil já vai à guerra* (1960) do menestrel e humorista Juca Chaves – outro dos alvos prediletos dos censores – foram temporariamente proibidos. Igualmente, o cáustico *Não vou pra Brasília*, de Billy Blanco (1957), e uma das primeiras canções de protesto, de Chico de Assis e Carlos Lyra, *Canção do sub-desenvolvido* (1962), foram censurados.

Após sessenta e quatro (1964), Chico não é o único cantor que será açoitado pela censura e pelas autoridades militares. Vários artistas terão destinos atormentados, que vão desde o exílio até a desesperança: são os casos de Sidney Miller (*A Estrada e o Violeiro* /1967), de Taiguara (*A Ilha* / 1971, canção dedicada a Cuba), que recorrerá a uma testa-de-ferro – sua esposa – para publicar um disco bloqueado, de Sirlan (*Viva Zapátria* / 1972), cantor apreciado pela juventude da época, e de Walter Franco, opositor declarado e autor de *Me deixe mudo* (1973), canção interpretada o ano seguinte por Chico em seu disco de intérprete; mais

⁸ Chico Buarque, no seu último DVD. *Vai passar*, agosto 2005.

conhecidos, Gonzaguinha (*Comportamento geral*/1972), Aldir Blanc (*O bêbado e a equilibrista*/1979), o letrista carioca Paulo César Pinheiro (*Pesadelo*/1974), entre tantos outros, serão também atormentados, como Ney Matogrosso, porque sua atitude comportamental dissidente era considerada suspeita. E não podemos esquecer a figura emblemática da canção de protesto, Geraldo Vandré, mito e mistério sublime da MPB, autor de *Pra não dizer que não falei das flores* (1968), por algum tempo hino oficioso da resistência:

Vem, vamos embora que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora não espera acontecer...

Convém mencionar os casos – raros – de adesão à ideologia totalitária da época, como aquele dos dois compositores Miguel Gustavo (*Pra frente Brasil, Brasil, eu adoro você...*) e Heitor Carillo (*Este é um país que vai prá frente, O Brasil é feito por nós...*)?

Métodos e finalidades da censura

Nunca teremos acesso a toda a informação útil e também faltam ainda depoimentos cruciais. Não obstante, acho que estamos autorizados a comentar o “mutismo” imposto naquela época. Documentos sonoros, eventos, depoimentos de artistas e jornalistas, trabalhos de pesquisadores, confissões de ex-censores, textos oficiais e a imprensa da época, são tantos elementos autênticos que constituem uma “convergência de fatos e de discursos” sobre o período.

A censura respondia a objetivos precisos: controlar os discursos públicos e a informação, proibir os textos considerados como subversivos, inquietar os artistas dissidentes e castigar os recalitrantes, se necessário. O funcionamento da censura, entendido no sentido lato de vigilância, cumpria três incumbências essenciais:

- Leitura das obras consignadas – em aplicação às regras existentes – e sanção resultante.
- Assistência aos espetáculos e às manifestações,

com o fim de verificar se as exigências impostas foram respeitadas e com o objetivo também de vigiar as reações dos públicos.

- Infiltração nos meios do espetáculo e da comunicação.

Como indicou Napolitano (2004), banalidades, fórmulas alusivas, simples relações interpessoais entre os suspeitos – do tipo “vinculado a Chico Buarque” – serviam já de provas acusadoras, justificando a existência de um aparelho de repressão. Sobre este assunto, Chico relata:

...já estou convencido que a intenção dos censores é mais punir o autor do que interditar a sua obra. (...) eles queriam sentir a satisfação de ser acatados enquanto autoridade. Havia um exercício de poder.

Se a maioria dos artistas praticava a autocensura, para alguns, pelo contrário, estas restrições se transformaram em estímulo: “me proibem expressar-me de forma aberta. Pois é! Vou fazê-lo de forma dissimulada”. A atividade criadora dos artistas implicava também uma performance – ao menos – e um *modo de comunicação* intersubjetivo entre o intérprete, aquele que “porta a palavra esferada”, e os públicos que “recebem esta palavra”, reinterpreta-na e demonstram, com suas reações, que a mensagem foi compreendida.

Desde a intenção de um autor, perfilam-se um projeto e um ponto de vista. A próxima etapa consiste na atuação e incorporação (voz, corpo, cenografia) deste esboço. As performances imprimem, então, um *tom* e uma convicção que implicam referentes externos de ordem lingüística (o **material verbal**), extra-lingüística (o **gestual**) e metalingüística (o **ambiental**). Por fim, o destinatário vai “reler” e “reconstruir” esta mensagem, praticando um *processo de ajustamento* permanente com o objetivo de torná-lo “seu”. Chico, falando deste assunto:

As pessoas atribuíam às vezes outros sentidos que eu mesmo não tinha atribuído. Cada letra, cada música tem mil leituras, mesmo que eu não queira dar uma dupla interpretação ela tem uma interpretação múltipla.

O controle sobre as obras e as pessoas

Não podemos conhecer com precisão os critérios de avaliação das obras censuradas nem as negociações das quais eram objeto. Apesar das instruções, a apreciação era muito subjetiva como relata Napolitano (2004):

Num dos manuais [...] produzidos pelo regime militar lê-se... << Aprender a ler jornais, ouvir rádio e assistir TV **com certa malícia**. Aprender a captar mensagens indiretas e intenções ocultas em tudo o que você vê e ouve. Não vá se divertir muito com o jogo daqueles que pensam que são mais inteligentes do que você...>>

e um ex-censor:

Na hora da interpretação a pessoa tem que usar o bom senso e procurar ver se isso se enquadra dentro daquela regulamentação. Pra isso nós fazíamos cursos de reciclagem permanentes. E não era um só censor que examinava (...) passava geralmente por uma equipe, normalmente de três censores.

Textos vetados no Rio eram liberados em Brasília; brincadeiras desprovidas de qualquer impacto político como essas duas canções de Chico *Tamandaré* e *Bolsa de amores* foram totalmente proibidas:

Tinha uma música [*Bolsa de amores*] que eu fiz pro Mário Reis e que não era nada, era brincadeira, e eles proibiram alegando que era uma ofensa à mulher brasileira.

Também sabemos que à censura política e moral imposta pelos militares, cedo se somou outra censura de tipo “estético” instaurada pela iniciativa própria de certos censores:

...houve caso até de censura estética, do censor não liberar uma música por achar de mau gosto.

Assim, palavrões inclusos em *Partido alto* e em *Geni e ou Zepelim*, foram julgados grosseiros e indignos de um artista do nível de Chico (sic). Parece que, em geral, jamais os governos se preocuparam a tal ponto com questões de ordem moral, exatamente quando chegaram ao poder de forma imoral!

O CICLO DAS METÁFORAS: a “estética da astúcia” na sua literalidade

Polissemia das obras e papel simbólico das “performances”

Alvo predileto de uma censura particularmente férrea depois da promulgação do AI-5, Chico sabia que sua margem de manobra era estreita.

...teve uma época em que havia, e isso foi declarado, havia um caso pessoal. (...) com isso eu estava sendo prejudicado mas, por outro lado, a gente tem que contar que as autoridades também se desgastam com essas coisas.

Quando estou trabalhando nunca penso na presença da censura. Faço o que acho certo, eles que cortem depois, se discordarem.

Renitente em aceitar qualquer forma de disciplina senão aquela a que aderiu livremente, Chico vai deslocar progressivamente “o centro de gravidade” das restrições que sofreu, impondo aos censores suas próprias regras de jogo. Rejeitando dialogar com o “diabo”, por seu orgulho de “criador violentado”, ele vai descobrir, quando não inventar, outras ferramentas intelectuais que permitirão liberar sua consciência e suas faculdades criadoras.

Não sou subversivo, não, porque inclusive não pretendo dizer nada por baixo... Se alguém me faz subversivo é a própria censura. Porque eu quero dizer as coisas claramente. [...] Não há um código, eu não escrevo em código não.

O confronto de Chico com a censura daria tema para um livro. Várias canções foram simplesmente proibidas – aproximadamente vinte textos, total ou parcialmente, em doze anos; outra canção, *Apesar de você*, após ter sido autorizada, foi interdita e os discos destruídos por ordem “superior”; outros temas tiveram que ser modificados (*Sam-ba de Orly*, *Partido alto*, o premonitório *Fado tropical*...). Suas obras de teatro foram proscritas ou parcialmente censuradas até quando o poder dos militares começou a declinar, levando consequentemente a uma censura mais moderada.

A censura no palco já está soando caduca. [...] Agora eles sabem que cumprem um papel anacrônico. [...] Agora já se sentem como em fins de mandato.

Zombeteiramente, Chico acabou por classificar suas obras em três categorias: aquelas que “nem sequer” devem ser apresentadas à censura / aquelas que “talvez” / e aquelas que serão aprovadas “sem nenhum problema”.

Ou você era obrigado a mudar essas palavras ou simplesmente não podia pronunciá-las. Você podia optar. Em algumas músicas eu desisti. [...] Outras, eu troquei palavras.

Os diversos *shows* culturais e militantes nos quais Chico participou, como organizador ou como cantor, são também apontados pela repressão, tais como os numerosos espetáculos do “circuito universitário” dos anos 1972-1974; o show *Phono 73* no Parque Anhembi em maio 1973, no qual se lhe impede cantar em dueto com Gil a canção *Cálice*;⁹ o já indicado *Banquete dos Mendigos* de 1973 no MAM do Rio; o *Show do 1º de Maio* de 1978 no Riocentro, postergado várias vezes pelas autoridades...

Agora proibem tanto que sou obrigado a acreditar que uma música, uma peça de teatro, um filme, importam, de fato, dentro de um contexto geral.

Os subterfúgios utilizados para enganar e torpedear a censura

As formas usadas para escapar ou torpedear a censura, por Chico dividem-se em duas categorias: as que dizem respeito a procedimentos de ordem lingüísticos e aquelas que se constituem em métodos práticos.

Os procedimentos lingüísticos

- “*A metáfora e a parábola*”, como vetores polissêmicos mais evidentes: o poeta evoca a palavra e o ouvinte

⁹ Um DVD, *Phono 73 – O Canto de um povo*, gravado ao vivo durante a manifestação e finalmente publicado pela Universal em 2005, mostra um Chico muito encolerizado quando os microfones, que tenta usar, são sucessivamente desligados. Neste momento particular, o próprio jogo de palavras imaginado por ele – “Cálice” como substituto simbólico ao proibido “Cale-se” –, torna-se realidade.

decide qual é o sentido. (*Bye bye Brasil*)

- “*As construções sintáticas e musicais complexas e os procedimentos de intertextualidade*,” como em *Corrente*, quando um mesmo texto pode, de maneira “diabólica”, transmitir duas mensagens antagônicas.
- “*O procedimento de ocultar o destinatário*”, situação em que Chico cria a confusão entre um “ressentimento amoroso” (no plano individual) e a “crítica social” (de natureza coletiva) em *Apesar de você*.

Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia...

- *O uso da homofonia entre as palavras*. Os jogos com as palavras, termos com duplo sentido, aliterações equívocas e outros exercícios de estilo típicos da tradição do *music-hall*. Tal como *Cálice*, que joga com a homofonia entre as palavras “Cálice” e “Cale-se”, inscrevem-se neste caso.
- *A neutralização, o desvio e a inversão ideológica dos valores*, como a reviravolta subversiva dos provérbios em *Bom conselho*, ou, quando, em lugar de chamar a polícia em caso de perigo, Chico lança um sarcástico “Chame o ladrão”. (*Acorda amor*)
- A polissemia orgânica, constitutiva de certas narrações baseadas numa *ambigüidade*. (Cordão)
- *Os textos-armadilha* - O envio à censura de uma série de textos, alguns dos quais servem como “boi-de-piranha”. O conteúdo, deliberadamente exagerado destes *textos-armadilha* tem por objetivo fazer passar outros.
- Outro procedimento consistiu em escrever canções com um princípio e um final brandos para melhor dissimular um desenvolvimento central “mais consistente e mais abrupto”.

Cabe assinalar que os dramaturgos e os *chansonniers* franceses do século XIX já usavam estes dois últimos procedimentos, quando vítimas de uma censura implacável, sob o regime de Napoleón III.

Os recursos práticos para driblar a censura

- A invenção de um *colaborador fictício*, procedimento unanimemente aprovado. Chico recorre ao pseudônimo 'Julinho da Adelaide' para camuflar suas últimas criações. (*Acorda amor, Milagre brasileiro*)

Enfim, aí eu senti que a barra estava pesada e aí falei: vamos experimentar com outro nome que pode ser que melhore. E realmente melhorou (!).

- *Confundir a posição entre intérprete e autor*: ele semeia a confusão, quando em 1974 grava um disco de canções que não são da sua autoria – à exceção do provocatório *Acorda amor* de Julinho da Adelaide –, obras que, juridicamente, não podiam ser censuradas, já que tinham obtido a autorização da censura. O título deste álbum, *Sinal fechado*, já constituía, em si mesmo, um símbolo da censura.
- *A reversão do ato coercitivo* – Conduzindo os órgãos de censura a explicitar o ato coercitivo – Recordemos, por fim, que, enquanto “jogador” distinto, Chico nunca permitiu que os censores procedessem com tranquilidade. Recorrendo, em várias ocasiões, a um procedimento tipicamente brechtiano, ele obrigou o poder a revelar sua natureza coercitiva.

A polissemia de certos textos e os procedimentos lúdicos são prismas que distorcem as intenções do autor, sem mencionar as supressões exigidas pela censura. Neste sentido, podemos falar de uma “semântica da repressão”, noção proposta por Meneses (1982), quando caracterizou a censura como um componente estrutural das canções deste período. A recepção das obras, portanto, altera-se já que não corresponde ao conteúdo literal: ela reveste-se de todos “os possíveis” que os ouvintes-espectadores decidem lhe atribuir. Deste modo, uma canção de amor, por exemplo, converte-se num tema político e vice-versa. Assim, Chico elaborou uma “estética da astúcia”, e é, sem dúvida nenhuma, o sentido que convém atribuir ao conceito extravagante de “samba duplex”, reve-

lado de jeito surrealista na entrevista concedida à sua criatura, Julinho da Adelaide.

Julinho da Adelaide (parte da entrevista não publicada) “*O samba duplex* não (é) uma obra aberta. [...] Quer dizer, ele é duplex, quando eu componho. Quando chega nos canais competentes, o samba assume uma das duas versões.” (Cf. Sítio “Chico”)

Depois da revelação, pela imprensa, da traça de “Julinho da Adelaide”, novas regras foram decretadas para registrar as obras: agora os artistas deviam apresentar também seus documento de identidade e CPF.

Uma censura apanhada em sua própria armadilha

Subitamente, a censura encontrou-se numa situação insustentável, entre mostrar-se rigorosa demais, arriscando a alienar-se da opinião pública, ou ser laxista, deixando passar mensagens perigosas. Isto é, ou bem ela julgaria toda obra como suspeita e por essência subversiva – prestando assim uma inesperada (e equivocada) homenagem à função utilitária e ao poder da arte – e desta forma proibiria todo discurso ambíguo, revelando a natureza totalitária do regime; ou ela se mostraria “benevolente”, evitando, então os ataques da oposição, permitindo que se repetisse o “assunto *A pesar de você*”. Toda a dinâmica da poética dos “arautos do regresso à democracia” se apoiou sobre essa fluidez estética.

Depois do impacto simbólico de *A pesar de você* e do disfarce de Julinho da Adelaide, a censura se empenhou em decodificar este “*o-que-digo-sem-dizê-lo*” de Chico, fazendo com que vários censores, de modo sucessivo, lessem seus textos, recitando-os em voz alta, logo cantando-os de tal maneira que os efeitos enunciativos e as distorções eventuais pudessem ser detectados.

Margarida (ex-censora), por sua vez, lembra que, ao receberem as letras das músicas, ela e os companheiros de ofício costumavam cantar alto uns para os outros (mesmo sem saber as melodias verdadeiras), tentando adivinhar qualquer segun-

da intenção, qualquer jogo de palavras sorrateiro.” (em um dossiê do *Jornal do Brasil*)

Mais do que o tema de *Apesar de você* em si mesmo são a popularidade e, sobretudo, o exemplo emblemático desta canção que valeram à Chico o ran-cor dos militares. Chico seria doravante considerado como “um traidor” frente aos órgãos da censura.

Fiquei sendo uma espécie de traidor que tinha enganado a censura e o negócio começou a pesar.

Depois dele, vários “cantautores” e cantores tiveram a idéia de dizer e de transmitir idéias que tinham guardado para si mesmos, e neste sentido, muitos artistas utilizaram desta mesma engenhosidade. O Brasil entrava na era da metáfora e da metamorfose literárias!

Paulo Cesar Pinheiro (autor e intérprete): Nós escrevíamos por metáforas, fazíamos o que era possível para que a música pudesse passar.

Elifas Andreato (artista plástico e gráfico): ...foi o período de maior fertilidade e criatividade da minha geração. Ela nos instigou a superar todas as dificuldades para fazermos a nossa arte registrar aquele momento da história.

Uma “astúcia literária” com habilidade refinada

Na canção de Chico, *Corrente*, de 1976, cujo subtítulo *Este é um samba que vai para frente* entende-se uma alusão trocista a um *slogan* do regime militar e a dois sucessos servilmente ufanistas: a marcha *Pra frente Brasil*, de Miguel Gustavo, e o muito condescendente *Este é um país que vai para*

frente, de Heitor Carillo, gravado no mesmo ano em um “disco especial da Presidência da República”, na interpretação de *Os Incríveis*, grupo da *Jovem Guarda*.

Corrente apresenta uma forma de grande complexidade, como também de perplexidade, porque sua estrutura aparece intencionalmente codificada, com o propósito de driblar a censura. Trata-se de um metatexto que ao enunciar no plano aparente uma primeira idéia, se revela uma sincera retratação do cantor: “Reconheço meus erros; resmunguei inutilmente”.

A segunda parte da canção é ao mesmo tempo idêntica e contraditória com a precedente – simétrica e inversa – mas desta vez com um deslizamento semiótico conseqüente, já que os dísticos são permutados. Este segundo texto revela uma nova profissão de fé, antagônica à precedente: “*Se deve ser clarividente e dizer o que pensamos*”.

Por fim, na retomada final ele justapõe as duas proposições, semeando a confusão ao extremo. Assim: o mesmo texto, a mesma música e o mesmo intérprete, durante a mesma *performance* são suportes de discursos antagônicos. Sem nenhuma ruptura, passamos do discurso (A) ao seu inverso, o discurso (B) e, ao fim da canção, chegamos a uma cacofonia lúdica – e subversiva – que chamo discurso (C) que, sobrepondo (A) e (B), toma uma dimensão mais dinâmica do que uma singela adição. Esta “confusão final” significa a impossibilidade de juntar os dois termos anteriores, porque a Ditadura (lógica de A) e a Democracia (lógica de B) representam dois termos irreconciliáveis, que somente podem enfrentar-se.

Discurso A	Discurso B
Eu hoje fiz um samba bem pra frente	Dizendo realmente o que é que eu acho
Dizendo realmente o que é que eu acho	Eu acho que o meu samba é uma corrente
Eu acho que o meu samba é uma corrente	E coerentemente assino embaixo
E coerentemente assino embaixo	Hoje é preciso refletir um pouco
Hoje é preciso refletir um pouco	E ver que o samba está tomando jeito
E ver que o samba está tomando jeito	Só mesmo embriagado ou muito louco
Só mesmo embriagado ou muito louco	Pra contestar e pra botar defeito
Pra contestar e pra botar defeito...	Precisa ser muito sincero e claro...

Exercício de estilo, então? Sem dúvida nenhuma, e podemos imaginar que Chico tem um prazer esperto de embrulhar a recepção. Portanto, o que enraíza esta canção, numa lógica diferente, é o fato dela se integrar num projeto humanista e artístico transcendente.

Chico e Caetano: uma performance e “reconciliação” emblemáticas

O espetáculo “*Chico Buarque e Caetano Veloso em concerto*” apresentado no Teatro Castro Alves de Salvador, nos dias 10 e 11 de novembro de 1972, ficará como um momento emblemático para a MPB. Originalmente, a idéia de reunir em um mesmo palco Chico e Caetano foi uma iniciativa promocional de executivos da sua empresa, a Philips. Entretanto, rapidamente este espetáculo tomou uma clara dimensão simbólica de contestação: efetivamente, os dois artistas, venerados pela juventude, tinham tido, há pouco tempo, a cruel experiência do exílio e deviam restabelecer progressivamente o contato com seus públicos. Em poucos dias, preparam este espetáculo comum, cada um interpretando também canções do outro e cantando juntos alguns duetos, como aquela montagem de sete minutos realizada com duas canções entrecruzadas, o *Você não entende nada*, de Caetano e o *Cotidiano*, de Chico.

Com este espetáculo excepcional – jamais repetido –, oficializou-se a reconciliação entre Chico, um compositor que simbolizava a MPB moderna e conscientizada, e o movimento tropicalista, mais provocador e conseqüentemente mais midiático, depois de um certo desentendimento anterior, alimentado pelas torcidas e a imprensa. Trata-se de uma manifestação de alguns tropicalistas durante o *IV Festival da Record*, em 2 de dezembro de 1968 quando chamaram Chico de “Superado!”. A esta provocação seguiu-se dias depois uma resposta de Chico, irritado com essa acusação de “ultrapassado”, num célebre artigo “*Nem toda loucura é genial nem toda lucidez é velha*”.¹⁰ Este encontro entre os dois cantores e compositores também prefigurava

a constituição de uma frente ampla da juventude e dos artistas contra a ditadura e a opressão.

O Teatro Castro Alves estava superlotado com pessoas de todas as condições e o ambiente, eletrizado:

...Gente de todas idades. Homens com roupas caras, mulheres vestidas de hippie... [...] Mistura de platéia de televisão e circo de fim-de-semana coberto de roupagem sofisticada. Pessoas de cabelos brancos, alguns compridos, muitos com a mesma idade dos músicos, entre 25 e 30 anos, que acompanharam no período dos últimos seis anos, o aparecimento, transição, caminhos e atitudes musicais ou não, dos dois compositores. Misturados com estes, muitos jovens aplaudindo ou reagindo agressivamente com vaias e apupos os números apresentados no palco. (*Tribuna da Bahia*, 13 novembro, 1972)

Na verdade, o show tinha um gosto evidente de fruto proibido e de desafio às autoridades. O público, cúmplice, reagia ativa e imediatamente ao sentido social e estético do repertório escolhido, e manifestava seu entusiasmo através de seus aplausos e gritos. Os movimentos da multidão, apupando os cortes impostos e acompanhando os tempos fortes das canções de “resistência” são perceptíveis no álbum “*Caetano e Chico juntos e ao vivo*”, comercializado pouco tempo depois. Tal gravação ficará para sempre como um dos grandes documentos sobre a história social do período.

MINHAS CONCLUSÕES...

...São de duas ordens: algumas considerações gerais de ordem teórica e outras considerações mais específicas aplicadas a Chico Buarque.

Sobre o plano teórico

- As canções constituem-se claramente *um gênero em si*, que se impõe com sua história própria, sua cultura, suas lógicas e seus processos; gênero não redutível a uma subcategoria qualquer, seja musical ou paraliterária.

¹⁰ Esse artigo de Chico foi publicado no *Última Hora*, 09 dezembro 1968.

- Dentro de seus componentes, o material musical está sempre associado e condicionado por um discurso que lhe “precede” e uma intenção que lhe orienta em profundidade: ele situa-se de fato em uma posição subordinada, servindo de quadro sensível à enunciação e ampliando seu poder evocatório.
- O sentido das canções não se encontra dentro das canções, nem em suas formas, mas ele se constrói e se atualiza como o resultante de uma corrente (*Corrente!*) que integra as seguintes instâncias: *projeto criador*; intenção, incorporação; performance, tom, convicção; *projeto receptivo-apreciador*, acomodação e apropriação. Este sentido é sempre uma construção social antes que uma manifestação textual, musical, performativa ou estética. O sentido resulta de um lugar, uma época, uma cultura e uma formação econômica e social determinada: mas que gênero ou criador genial escapa disso?
- Seu estilo travesso, sua postura irônica e, sobretudo, sua popularidade, o transformam no artista “inimigo-número-um” da censura que, por sua vez redobra esforços para descobrir um sentido oculto nas suas obras, passíveis de receberem do público significados latentes ou imaginários, politizando, assim, o discurso de suas canções.
- Reconhecido por uma autoridade moral incontestável e por uma imagem de excelência em sua arte, Chico se impõe como exemplo no mundo da cultura do século 20. Circunstâncias excepcionais transformaram-lhe em símbolo universal de um Brasil sensível e crítico responsável.

PALAVRAS FINAIS: uma combinação de insurreição poética e democrática

Especialmente através da obra de Chico Buarque, a cultura popular brasileira merece ser reconhecida pelo caráter inovador de associar uma insurreição poética associada a um projeto democrático. Qual outra nação moderna, submetida a regimes totalitários e a limitações da expressão artística pela censura, permitiria produzir tantos artistas e canções com elevado nível de conscientização crítica e talento? Nem a Itália fascista de Mussolini, apesar do fenomenal Ettore Petrolini e as primeiras obras de Rodolfo de Angelis; nem a Alemanha nazista, apesar da gloriosa herança do cabaré berlinense e as obras do exílio de Friedrich Hollaender, Kurt Weill e Bertolt Brecht; nem a França durante a Ocupação, apesar de Jacques Prévert, Charles Trenet e Édith Piaf, e nem a Espanha franquista, apesar de Gabriel Celaya, Paco Ibañez e Raimon. Tampouco outro país latino-americano, no período contemporâneo, pode pretender tal insurreição poética e democrática. Assim, em uma época sombreada, ainda viva na memória, um povo oprimido e humilhado soube escutar, de forma atenciosa e inteligente, a uma expressão artística que lhe dava palavras para resistir e razões para esperar.

(Recebido para publicação em janeiro 2006)

(Aceito em setembro de 2006)

Sobre Chico, pode-se resumir:

- Desde o início de sua carreira, Chico manifesta, com constância e coerência, uma posição cidadã de recusa a comprometer-se com a ditadura e uma independência frente a toda obrigação imposta, quer se trate de calar-se, como requer a direita, ou de tornar-se porta-voz da resistência, como deseja a esquerda.
- Agredido e inquietado em sua vida privada pelas instâncias de poder, decide conseqüentemente reformular seu *projeto criador*, dando-lhe abertamente uma dimensão complementar de alerta e de conscientização.
- Impossibilitado de expressar-se livremente sobre os temas que lhe agradam, seja a forma como concebe as relações entre as pessoas, de caráter amorosas, ou o lugar do homem na sociedade, Chico mobiliza todas as estratégias conhecidas com o objetivo de divulgar suas mensagens. Recorre, então, a uma *literalidade da astúcia*, utilizando processos literários táticos mais ou menos sofisticados, que lhe permitem enganar a censura.

DOCUMENTAÇÃO CONSULTADA

Discografia, Filmografia, DVDs

De Chico Buarque....

CHICO BUARQUE DE HOLANDA. Rio de Janeiro: RGE, 1966. 1º LP.

CHICO BUARQUE ESPECIAL. Rio de Janeiro: EMI, 2005. Cx. 3 DVD's. (36930/31/33-9)

CHICO NO CINEMA. Rio de Janeiro: Universal Music Set, 2005. CD (duplo). (60249880455)

CONSTRUÇÃO. Rio de Janeiro: Universal Music, 2001. Cx. 22 CD's. (73145863252)

FRANCISCO. Barueri (SP); BMG / RCA, 2004. 12 CDs, 2 DVDs. (82876624822)

QUANDO O CARNAVAL CHEGAR... Realização de Cacá Diegues. Rio de Janeiro: 1972. 1 videocassete VHS. (Cópia privada).

SONGBOOK. Rio de Janeiro: Lumiar Discos, 2000. Série de 8 CD's. (LD46-53)

Dos Artistas Mencionados

AYRÃO, Luiz. *Álbum Luiz Ayrão*. São Bernardo do Campo (SP): Odeon-EMI Brasil, 1977. (SMOFB 3943)

CARLOS, Erasmo. *Álbum 1990 - Projeto Salva Terra!* Rio de Janeiro: Polydor, 1974. (2451 052)

OBRAS COLETIVAS

O BANQUETE DOS MENDIGOS. Produção Jards Macalé. São Paulo: RCA Victor, gravações dez., 1973/Edição vinil original 1979. Álbum (duplo) 30cm.(111.0001)

PHONO 73 - O CANTO DE UM POVO. Rio de Janeiro: Universal Music, gravações maio 1973/ Edição 2005. DVD, 2 CD's. (60249822441-2)

SITES

Site oficial "Chico": Disponível em: < <http://www.chicobuarque.com.br> >

Site de fotografias e mensagens relativas a Chico Buarque: Disponível em: < <http://www.fotolog.net/chicobuarque> >

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *O Livro de Ouro da MPB, a história da música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não - música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003.

BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. In: *AMERICAN Anthropologist*, June, 1975.

BOURDIEU, Pierre. Champ intelectual et projet créateur. *Les Temps Modernes*, Paris, nov., 1966.

BUARQUE, Chico. *Letra e música*. 3. ed. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2004.

CAVALCANTE, B., STARLING, H.; EISENBERG, J. (Orgs.) *Decantando a República - inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. 3 v.

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

FERNANDES, Rinaldo de (Org.) *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

HOMEM, Wagner (Org.) Dossiê "Textos - Chico fala", site "Chico" Disponível em: < <http://www.chicobuarque.com.br/> >

MARCADET, Christian. *Les enjeux sociaux et esthétiques des chansons dans les sociétés contemporaines - étude sociosémiotique: théorie, études de cas, perspectives*. Paris: 2000. Thèse (Doctorat en Esthétique) - EHESS

_____. Entre Tout va très bien et Tout fout l' camp : les chansons des années 30 comme enjeu de société. In: *ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL MUSIQUE ET MUSICIENS A PARIS DANS LES ANNEES 30 DE L'OBSERVATOIRE MUSICAL FRANÇAIS*. Paris: Université de Paris; Sorbonne: Honoré Champion Editeur, 2000. p. 223-240. (Coleção Musique-Musicologie n.30/31)

_____. Un chanteur populaire: Yves Montand. In: _____. *Le peuple dans tous ses états. Sociétés et Représentations*. n. 8. Paris: CREDHESS-Université Paris 1, 2000. p. 187-216.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EDUSP, 1974.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais, uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

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

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção, engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume Ed. 2001.

_____. MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de Historia*, São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

SOUZA, Tarik de; MELLO, Zuza Homem de; TINHORÃO, José Ramos (Dir.) *História da Música Popular Brasileira/ Nova História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1970-1982. 35 v. consultados.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro - artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Ed. 34, 1997/1998. (1958-1985, v. 2)

SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: PubliFolha, 2004. (Col. Folha explica)

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WERNECK, Humberto. Gol de letras. In: BUARQUE, Chico. *Letra e música*. 3. ed. Companhia das Letras/ Ed. Schwarcz, 2004.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque – para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. (Col. perfis do Rio).