



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO - CEDUC
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA - DH
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO - TCC**

CAMILO CARVALHO MELO

**A INFLUÊNCIA DAS MÚSICAS DE CHICO BUARQUE COMO
CONTESTAÇÃO POLÍTICO-CULTURAL DE UMA ÉPOCA (1967 – 1984)**

**CAMPINA GRANDE – PB
2011**

CAMILO CARVALHO MELO

**A INFLUÊNCIA DAS MÚSICAS DE CHICO BUARQUE COMO
CONTESTAÇÃO POLÍTICO-CULTURAL DE UMA ÉPOCA (1967 – 1984)**

**Monografia apresentada ao Curso
de História da Universidade
Estadual da Paraíba, em
cumprimento à exigência para
obtenção do título de licenciatura
plane em História**

Orientador: Prof^o Msc. Jefferson Nunes Ferreira

**CAMPINA GRANDE – PB
2011**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

M528i

Melo, Camilo Carvalho.

A influência das músicas de Chico Buarque como contestação político-cultural de uma época [manuscrito]: /Camilo Carvalho Melo. – 2011.

58 f.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2011.

“Orientação: Prof. Me. Jeferson Nunes Ferreira, Departamento de História”.

1. Música popular brasileira 2. Chico Buarque 3. Ditadura Militar I. Título.

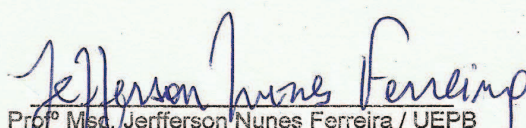
21. ed. CDD 784.5

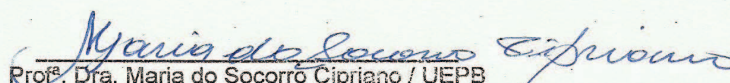
CAMILO CARVALHO MELO

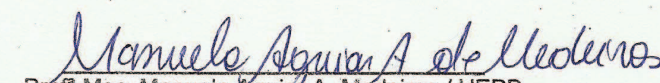
A INFLUÊNCIA DAS MÚSICAS DE CHICO BUARQUE COMO CONTESTAÇÃO
POLÍTICO-CULTURAL DE UMA ÉPOCA (1967-1984)

Monografia apresentada ao
departamento de Geografia e História da
Universidade Estadual da Paraíba –
UEPB, como exigência para a obtenção
do título de licenciatura plena em
História.

Aprovada em: 29 / 11 / 2011


Prof.^o Msc. Jefferson Nunes Ferreira / UEPB
Orientador


Prof.^a Dra. Maria do Socorro Cipriano / UEPB
Examinadora


Prof.^a Msc. Manuela Aguiar A. Medeiros / UEPB
Examinadora

AGRADECIMENTOS

A minha família por todo apoio nessa batalha. Em especial minha mãe e minha irmã que sempre estiveram ao meu lado me ajudando de todas as formas possíveis.

Ao meu orientador Prof. Jerffeson Nunes que me orientou com muita paciência e atenção.

Aos meus colegas de curso que travaram comigo essa luta que por vezes se passaram em mares tempestuosos.

Ao curso de história que me propiciou o ofício de historiador e me ajudou a enxergar a realidade em que vivo.

A minha namorada Priscilla que me incentivou a terminar este trabalho.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo direcionar o olhar às obras de contestação político cultural de Chico Buarque durante os anos de 1967 a 1984 e analisá-las, abrindo espaço a um diálogo entre a história e a música para que com isso possamos observar de maneira singular como esse compositor popular conseguiu realizar o enfrentamento com a Ditadura Militar e suas formas repressivas, driblando-a das mais variadas formas lembrando-nos da noção de “tática” desenvolvida por Michel de Certeau. Esse é um dos autores que utilizamos para construção deste perfil histórico de Chico Buarque. Tendo em vista que Chico é um artista multifacetado, optamos por analisar um aspecto de sua obra que está diretamente relacionado à História: suas músicas de protesto/crítica ao regime militar brasileiro e todas as formas de totalitarismo. Desse modo, podemos perceber como as músicas de cunho político de Chico Buarque ameaçam à Ditadura e narram, a sua maneira, esse importante momento histórico do Brasil.

PALAVRAS CHAVES: Música Popular brasileira, Chico Buarque, Ditadura Militar.

ABSTRACT

This work aims to direct the gaze to the works of political and cultural challenge of Chico Buarque during the years 1967 to 1984 and analyze them, giving way to a dialogue between history and music with it so that we can observe such a unique way popular composer managed to make the confrontation with the military dictatorship and its repressive ways, dribbling it in many different ways, reminding us of the notion of "tactics" developed by Michel de Certeau. This is one of the authors we use to build this historical profile of Chico Buarque. Since Chico is a multifaceted artist, we chose to analyze one aspect of his work which is directly related to history: his songs of protest / criticism of the Brazilian military regime and all forms of totalitarianism. In this way, we can see how a political songs by Chico Buarque and narrate threaten the dictatorship, in its way, this important historical moment in Brazil.

KEY WORDS: Brazilian Popular Music, Chico Buarque, Military dictatorship

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
-----------------	----

CAPITULO I

Uma análise do samba como tendência predominante na música popular brasileira.....	10
--	----

CAPITULO II

O panorama cultural brasileiro nas décadas de 1960/70.....	24
--	----

1. A contracultura.....	24
-------------------------	----

1.1. Underground.....	24
-----------------------	----

1.2. Movimento Hippie.....	25
----------------------------	----

2. A contracultura no Brasil.....	27
-----------------------------------	----

2.1 O tropicalismo.....	27
-------------------------	----

3. A cultura musical dos anos 60/70 do séc. XX.....	31
---	----

3.1 O Rock.....	31
-----------------	----

3.2 Jovem guarda.....	32
-----------------------	----

3.3. Música tropicalista.....	33
-------------------------------	----

3.4. Música de Protesto.....	34
------------------------------	----

CAPITULO III.

A Ditadura Militar cantada em muito samba, muito choro e rock 'n' roll	39
---	----

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
---------------------------	----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	56
---------------------------------	----

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se constitui numa análise de um dos aspectos mais fortes e importantes da obra de Chico Buarque (Francisco Buarque de Holanda 1944): a contestação à Ditadura Militar Brasileira durante os anos de 1967 até 1984. Numa metáfora da situação vivida pelo país, Chico conseguiu driblar a obscura censura que se instalara e veicular sua crítica através de letras que se tornaram símbolos do combate à Ditadura. Mostraremos, portanto, como se constitui a obra de Chico Buarque, suas influências, com enfoque na oposição ao totalitarismo.

No capítulo I trataremos da invenção do samba tomado como corrente musical principal do país onde todos os demais gêneros se entrelaçam trazendo a tona a contribuição cultural de diversas representações musicais. O samba não nasce hermeticamente definido, o que vai se entender como samba autêntico vai se construir historicamente a partir das décadas de 30, 40 e 50 e passar por uma enxurrada de metamorfoses até se fabricar como expressão musical máxima da sociedade brasileira, transformando-se em um importante enunciado que vai compor o discurso que vem inventar o Brasil e o sentimento de brasilidade. Dessa maneira, o samba vai influenciar as composições de Chico Buarque evidenciando que em meio a sua obra existe o chamado samba tradicional gritando, fazendo se mostrar em sua arte.

No capítulo 2 analisaremos a virada estética que se abateu sobre a produção cultural dos anos 60 e 70, fazendo com que os jovens levantassem questionamentos em meio ao que para eles eram novas representações frente às camadas exauridas da arte. Nesse sentido, vamos acompanhar o nascimento dos movimentos de contracultura e como isso ajudou a forjar o caráter contestatório dos jovens e da produção cultural brasileira nos anos de Ditadura Militar. Nesse contexto vão emergir o Tropicalismo e o Cinema Novo frutos da influência dos movimentos de contracultura que irão eclodir pelo mundo, para que através das produções destas vertentes possa ser mostrada

a realidade brasileira. Esses jovens num certo momento foram tidos como transgressores e agitadores da ordem social, e que, no entanto passam a fazer parte também dos discursos que fabricam o sentimento de brasilidade que mostram sua voz muitas vezes frente às agruras da Ditadura. Este era o meio de produção cultural que estava inserido Chico Buarque. Mostraremos também como de certa forma o tropicalismo também passou esse processo de formação da Frente Ampla cultural contra a Ditadura Militar evidenciando assim, o ambiente artístico cultural contemporâneo de Chico Buarque.

No terceiro e último capítulo mostraremos como a Ditadura Militar se desenhou em meio a perspectiva das músicas de Chico Buarque que de certa forma tanto ajudam a contar esse momento histórico como também nos permite perceber a inquietação desse compositor frente à cassação dos direitos civis. Assim, além de perceber como as letras de Chico Buarque contam esse momento histórico analisaremos os enunciados das músicas seguindo os conceitos de tática personificada na obra do artista e de estratégia representada pela Ditadura Militar. Chico aparece se valendo das minúcias para enfrentar muitas vezes de forma velada os desmandos de quem tomou de assalto o governo do país, mas ao mesmo tempo mostrando que as tentativas de silenciamento dos discursos que destoam de um discurso oficial não podem ser caladas. É nas brechas das cortinas de ferro e em meio ao nevoeiro denso que escondeu as atrocidades pelo uso da violência que esse indivíduo surge com a bagagem musical formada junto ao que se entende como samba tradicional e a bossa nova para que, em parceria ou só, faça nascer sua arte delicada, mas que corta e perfura.

CAPÍTULO. I. Uma análise do samba como tendência predominante na música popular brasileira.

Segundo Tinhorão (1981), a música moderna brasileira emerge de um encontro de ritmos, classes e grupos socioculturais heterogêneos, descartando assim, a idealização e apropriação de algo “puro” e/ou “autêntico”. Na verdade, a música urbana nasce como resultado de um entrecruzamento de culturas e assim também se mostra o samba como gênero musical.

O primeiro samba gravado data de 1916 o registro autoral da Biblioteca Nacional é de 1917 sobre o registro fonográfico com selo da Odeon, de autoria de Donga se chamava “Pelo Telefone”. No século XIX o samba significava festas de danças dos negros escravos, sobretudo na Bahia. Com a imigração para o Rio de Janeiro manteve nas casas das “Tias” um lugar de ritualização cultural negra atribuindo a essas velhas senhoras um papel catalisador na comunidade. Como gênero musical, o samba da primeira geração surge com a marca do maxixe e do choro, seus principais representantes são: João da Baiana, Donga, Pixinguinha, entre outros. Situando a importância dos “pais fundadores” Napolitano discorre:

“(…) Sob a liderança de Pixinguinha, grupos como a “Orquestra Típica”, “Os Diabos do Céu” e “Guarda Velha”, os músicos da primeira geração do samba carioca consagraram uma forma de tocar música popular que influencia os músicos até hoje. Inclusive porque foram personagens importantes na história fonográfica brasileira e puderam deixar suas obras registradas em fonogramas, disponíveis para as gerações futuras “(NAPOLITANO, 2001:50)

Com o passar dos anos o samba vai ganhando novas significações, adquirido elementos sendo objeto de continuidades e discontinuidades. No decorrer dos anos 20 o samba oscilava entre a estruturação rítmica do maxixe e da marcha. Dessa forma, Donga e Ismael Silva geram polêmica sobre o que seria e o que não seria samba, expondo que se trata de um gênero que não

nasceu estruturalmente definido sendo constantemente resignificado de acordo com as novas cenas culturais que iam emergindo no Brasil. Isso se torna perfeitamente verificável quando direcionamos o olhar para o músico mais popular da época, João Barbosa da Silva, o Sinhô, conhecido como “Rei do Samba” e constatamos que sua música se aproxima muito mais do maxixe do que do samba que ouvimos nos dias atuais.

A partir dos anos 30 vem surgir o “Samba do Estácio” e se torna a representação cristalizada do que seria o samba autêntico, de raiz. Suas principais representações se personificavam os trabalhos de Ismael Silva, Alcebíades Maria Barcelos (Bide), Armando Vieira Marçal, entre outros. Além de fazerem circular pelo rádio, tendo seus sambas gravados por grandes nomes da época esse movimento funda as Escolas de Samba, integrando de vez o cenário sociocultural do Rio de Janeiro.

Visto isso, o arquétipo de samba que se cristalizou como samba autêntico é inventado a partir de uma sensível ruptura com o que se dizia samba nos anos 20, bem mais próximo do maxixe. Nesse sentido, também é que atentamos para o fato de que os instrumentos de percussão só passam a integrar-se ao samba em 1929 na música “Na Pavuna” gravada pelo Bando dos Tangarás que tinham como integrantes Almirante, Noel Rosa e João de Barro. Napolitano diz o seguinte a respeito:

“(…) Com os instrumentos rudimentares e equipamentos de gravação mecânica que existiam até 1927, quando surge a gravação elétrica, seria impossível a captação de timbres que não fossem os mais potentes e agudos. A sutileza rítmica dos vários instrumentos de percussão, estes sim base da tradição africana no “batuque”, chegou ao disco graças as novas possibilidades de registro sonoro. Neste sentido, o progresso reencontrou a tradição.(NAPOLITANO, 2001:52)

Concordando com Napolitano (2001) essa ruptura na transmissão/divulgação e fabricação do samba, que possibilitou - se através das novas tecnologias de registro sonoro, deu a essa nova roupagem do samba o sentido

de tradição, cristalizando – o como representação autêntica do samba. Nesse contexto o samba eterniza também em seu lugar social, as Escolas de Samba. O morro é um enunciado que passa integrar o discurso de uma brasilidade, passando esse, a fazer parte de uma série de enunciados que compõem o um discurso que inventa o Brasil, tornando-o o samba o mais brasileiro dos gêneros musicais, como defenderia Mário de Andrade. Para o modernista, a música seria o caminho mais adequado para se alcançar o cerne da cultura brasileira. Assim, o samba seria uma fusão de culturas, de diferentes experiências e tradições sonoras, ou seja, uma música com o perfil especificamente brasileiro. Comungando com o que foi explicitado Araújo comenta:

“(...) Mário acentua, assim, a necessidade de que a nossa música viesse a ser aperfeiçoada pelo contato com diferentes manifestações eruditas, desde que este contato não fosse forte o bastante para descaracterizar a sua singularidade.”
(ARAUJO, 2009:90)

Retomando a questão das ressignificações do samba, no decorrer dos anos 40 e 50 é mostrado por Napolitano (2001) que o samba do rádio (ou de asfalto) e o samba do morro teriam seguido caminhos distintos. Cada um ganha sua representação máxima nos perfis de Noel Rosa e Ismael Silva. No “samba de asfalto” ou samba de rádio mais cadenciado e melódico, Noel foi seguido com novas apropriações musicais e poéticas por Ary Barroso, Dorival Caymmi e mais tarde por Chico Buarque, entre outros. Ismael com um samba mais rápido e acentuado foi alicerce para Wilson Batista, Ataufo Alves, Geraldo Pereira, Martinho da Vila e Paulinho da Viola. A arte de Noel Rosa pode se evidenciar em:

“(...) Agora vou mudar minha conduta,
Eu vou pra luta pois eu quero me aprumar
Vou tratar você com a força bruta,
Pra poder me reabilitar

Pois esta vida não está sopa e eu pergunto: com que roupa?

Com que roupa eu vou pro samba que você me convidou?

Com que roupa eu vou pro samba que você me convidou?

Agora eu não ando mais faqueiro,

Pois o dinheiro não é fácil de ganhar (...)"

(ROSA, 1931)

Desse modo, também é observável na obra de Noel Rosa a exaltação da figura folclórica do malandro ou da malandragem e que de certa forma se mostra presente nas obras de Chico Buarque justificado pela influência da obra de Noel nas obras de Chico. Em Noel Rosa se exemplifica em “Com que roupa?” da seguinte forma:

“(...) Mesmo eu sendo um cabra trapaceiro,

Não consigo ter nem pra gastar

Eu já corri de vento em popa, mas agora com que roupa? (...)”

(ROSA, 1931)

Nesse caso a trapaça é parte inerente da vida do malandro que vai ser muitas vezes cantada por Chico Buarque como podemos perceber em “Homenagem ao Malandro”:

“(...) Agora já não é normal

O que da de malandro regular, profissional

Malandro com aparato de malandro oficial

Malandro candidato a malandro federal

Malandro com retrato na coluna social
 Malandro com contato, com gravata e capital
 Que nunca se dá mal (...)"
 (BUARQUE, 1977 – 1978)

Nessa abordagem Chico Buarque caracteriza como malandros os deputados e políticos de uma maneira generalizante que em meio a tramóias e falcatruas nunca respondem perante a lei pelo que fazem e sempre permanecem na impunidade. Dessa forma, a influência tanto da figura folclorizada do malandro quanto da obra de Noel Rosa também é perceptível em “A Volta do Malandro” como podemos vislumbrar:

“Eis o malandro outra vez
 Caminhando na ponta dos pés
 Como quem pisa nos corações
 Que rolaram dos cabarés

Entre deusas e bofetões
 Entre dados e coronéis
 Entre parangolés e patrões
 O malandro anda assim de viés

Deixa balançar a maré
 E a poeira assentar no chão
 Deixa a praça virar um salão
 Que o malandro é o barão da ralé”
 (BUARQUE, 1985)

Como as músicas demonstram e o próprio Chico Buarque afirma em Silva (2004), a influência herdada por ele em relação à obra Noel Rosa, que muitos viam como um retorno ao tradicional, e de certa forma era, e já poderia

ser vislumbrada na bossa nova, nas produções de Vinicius de Moraes e Baden Powell em “Formosa” ou em outros dos chamados afro sambas. Assim isso pode ser verificável:

“As músicas que eu fiz primeiro tinham muita coisa do Noel. Eu ouvi muito Noel, é verdade, não vou negar. Mas aprendi a tocar violão com a bossa nova. O fato de eu cantar músicas que diziam que eram uma volta ao tradicional é porque quando comecei a cantar profissionalmente era o tempo em que a gente, mesmo gostando de João Gilberto, gostava de cantar samba. Não fui eu que comecei. Foi samba de Baden, foi a letra de Vinicius falando em todo mundo cantar junto, coisa que a bossa nova não dava oportunidade. Então, muito antes de eu fazer as músicas que apareceram, já tinha a deixa de Baden e Vinicius, “Formosa”, que já era, de certa forma, uma volta ao tradicional. Mas nunca negando a bossa nova.”(SILVA, 2004: 33)

Visto isso, podemos contemplar a outra vertente através da produção Ataulfo Alves e Wilson Batista, que em “Oh! Seu Oscar” é narrado o drama do trabalhador, que é aí já um pouco divergente de Noel Rosa, mostra um homem em ter que se sacrificar no ofício de estivador, e que para completar seu drama, sua mulher se atira na orgia, deixando claro que orgia aí, seria referente à festa popular regada a samba batucada e coisas do gênero. Isso fica elucidado da seguinte forma:

“Cheguei cansado do trabalho

Logo a vizinha me falou:

Oh! Seu Oscar, tá fazendo meia hora

Que tua mulher foi-se embora

E um bilhete deixou

O bilhete assim dizia:

Não posso mais
Eu quero é viver na orgia!
Fiz tudo para ver o seu bem – estar
Até no cais do porto eu fui parar
Martirizando o meu corpo noite e dia
Mais tudo em vão, ela é da orgia.”
(ALVES, BATISTA, 1940)

Há bem da verdade, não seria essa a classificação incontestável. Nela cada artista ficaria preso, e por isso, rotulado por um paradigma classificatório. Este modelo tem o único fim facilitar uma pequena parcela do entendimento do tão complicado e ressignificado samba, que por isso não surgiu previamente bem definido, está sempre suscetível à reinvenções um paradigma assim tem sua virtude apesar de um tanto generalizante. Na ótica de Napolitano:

“(…) As obras de Nelson Cavaquinho e Cartola. Ambos dialogam com o samba de morro, mas incorporaram vários variáveis musicais e poéticas que não podem ser enquadradas neste ou em nenhum outro gênero tão paradigmático de samba. Ainda bem que a vida musical é mais rica e complicada do que as ordens classificatórias da teoria. (NAPOLITANO 2001: 53)

Assim, gradativamente o samba tornava-se o carro chefe da música urbana comercial no Brasil. Desse modo, se fazia necessário algo que ritualizasse e ao mesmo tempo não deixasse o samba se diluir culturalmente, servindo assim a escola de samba o papel de espaço de tradição. Então, em parte, a consolidação das escolas de samba, é nesse sentido entendido como uma estratégia de formação simbólica de grupos sociais dentro do sistema musical. Nesse sentido, Chico Buarque vai também utilizar as escolas de samba e o morro como espaço de ritualização do samba não deixando que esse se dilua culturalmente e ao mesmo tempo dando ao samba um lugar de pertencimento o morro ou a escola de samba, como podemos perceber em:

Mangueira
Estou aqui na plataforma
Da estação primeira
O morro veio me chamar
De terno branco e chapéu de palha
Vou me apresentar à minha nova parceira
Já mandei subir o piano pra mangueira
(JOBIM, BUARQUE, 1993)

No decorrer dos anos 40 o rádio se encontra consolidado e em amplo processo de difusão da sociedade brasileira com grande adesão e influência sobre as classes populares urbanas. Esta etapa da música no Brasil é marcada pela entrada de gêneros estrangeiros como bolero, rumba, cha-cha-chá, o cool jazz, e a evidência de gêneros regionais, baião, embolada, coco e moda de viola.

Na passagem dos anos 40 para os 50 a cena musical foi marcada por sambas canções abolerados e músicas carnavalescas. Dentro da esfera tradicional também era circulado nas rádios o “samba-de-morro” com Wilson Batista e Geraldo Pereira além das primorosas canções mais refinadas harmônica e melodicamente falando de Ari Barroso e Dorival Caymmi.

Não só ao rádio cabia o papel de disseminação da música popular, mas também as chanchadas cinematográficas tiveram uma grande participação nesse processo o que levou críticos musicais e folcloristas a tecerem um apanhado de críticas à imersão de gêneros estrangeiros e marchinhas de carnaval a que estavam submetendo esses dois veículos de disseminação da cultura de massas. É nesse contexto que a cena musical vai ser acusada de popularesca e comercial e são justamente esses críticos e folcloristas que irão fabricar o conceito de “velha guarda” e “era de ouro”, com o objetivo de resgatar um passado musical que, na visão deles se encontrava ameaçado, surgindo aí o que se pode vislumbrar como a invenção da tradição. Essa crítica

tinha como seus maiores expoentes Almirante (Henrique Foreis Domingues) e Lúcio Rangel, tomando assim um status de folcloristas, mas apenas em um sentido restrito do termo, aplicado à cultura popular urbana. Com grande espaço da mídia da época esses dois promoveram um revival direcionado a valorização da produção musical dos anos 20 e 30 entre o samba e a primeira geração dos cantores do rádio. Como exemplo de exaltação de Noel Rosa Napolitano ressalta:

“Almirante, a partir de 1947 realizou uma grande campanha de recuperação e reconhecimento da imagem pública de Noel Rosa tido por ele como um símbolo da “era de ouro” da música brasileira. Almirante organizou um ciclo de palestras, produziu programas de rádio e realizou um trabalho notável de popularização da figura já mitificada de Noel Rosa, cercado por uma aura de “genialidade” que exigia uma reavaliação de sua obra.(NAPOLITANO, 2001: 58)

Segundo essa ótica, Pixinguinha, Ismael Silva, Bide, Marçal, Ataulfo Alves. Wilson Batista entre outros também passaram por essa revalorização promovida pelos folcloristas urbanos. Na visão deles ter-se-ia que mergulhar nessa autenticidade cultural portadora de uma “verdadeira reserva de nacionalidade” para fazer frente ao artificialismo comercial e os gêneros estrangeiros ou híbridos que circulavam no cenário musical propagado pelo rádio e o cinema (boleros, sambas jazzificados, rumbas e marchas carnavalescas).

É notório que essa febre folclorista se fazia presente desde o Estado Novo (1937-1945) funcionando como estratégia na fabricação da identidade nacional do povo brasileiro, para que depois da cristalização essa não sofresse ameaça, à modernização e à urbanização sem freios. Então essa febre folclorista partia do princípio de que o povo tinha uma identidade básica ancorada na tradição, seria necessário fortalecer essa idéia para que ela se legitimasse culturalmente, seja para reforçar o patriotismo conformista como queria a direita, ou a consciência nacional como queriam setores menos conservadores. O rádio e o cinema vinculando a música como formação das identidades se apresentavam como uma importante ferramenta na construção

não apenas de uma nacionalidade mas também como importante alicerce que iria galgar os demais cenários musicais que iriam se formando no país e tomariam o samba como ponto de partida ou espinha dorsal dos demais gêneros que iriam eclodir. Napolitano trás a tona o projeto dos folcloristas quando ele diz:

“Para os “folcloristas” que tomaram para se a tarefa de “salvar a música popular, tratava-se de separar o passado glorioso do samba e da música popular como um todo da popularização (exageros performáticos, fanzinato apaixonado e acrítico, tratamento musical indevido de gêneros nacionais) e da internacionalização crescente (misturas musicais como jazz, rumba, boleros sem critérios seletivos)” (NAPOLITANO, 2001:60)

Talvez os folcloristas não soubessem que sua iniciativa de invenção da tradição colocasse o samba, ou pelo menos ajudasse a colocá-lo como mainstream da música nacional (corrente musical principal) e que ele, no decorrer de sua história iria então orientar a organização das possibilidades de criação e escuta da música brasileira.

Em um momento seguinte em nossa trajetória musical é observável na nossa sociedade o surgimento de outro pensamento musical voltado para valorização da mistura dos gêneros nacionais com as tendências modernas da música internacional, e é dessa nova estética que emergem primeiro, a bossa nova e em seguida, o tropicalismo. Essas tendências vão junto com o samba se cristalizar como obras misturadas ajudando, ora a construir, ora a desconstruir as visões puristas nacionalizantes que tem na idéia de formação de identidade brasileira como algo puro e inalcançável. É justamente esse que forneceu a Chico Buarque o respaldo de passear pelo universo musical de nosso país dialogando com o tropicalismo ou outros gêneros, nos revelando um país de “muito samba, muito choro e rock’n roll”.

Podemos vislumbrar nas músicas de Chico Buarque a forte influência de velhos sambistas como Noel Rosa, Ataulfo Alves, Ismael Silva, mas também da bossa nova, que soava revolucionária no violão de João Gilberto ou nas

composições de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Aquela música influenciaria os rumos de sua futura vida artística. Aquela música misturava o molejo do morro e uma certa sofisticação do jazz. Era o Brasil de Juscelino Kubistchek, de Brasília, de Oscar Niemeyer, da delicadeza do homem cordial.

No Brasil, no ano de 1958 emerge dos apartamentos de classe média de Copacabana, a Bossa Nova, trazendo uma inovadora mistura de jazz estadunidense com samba carioca. Uma das maiores personificações da Bossa Nova era João Gilberto, que no mesmo ano de 1958, lançava “Desafinado”, uma composição de Tom Jobim e Nilton Mendonça que trazia todas as características de uma espécie de manifesto para um movimento. Como se evidência:

Se você disser que eu desafino amor
Saiba que isso em mim provoca imensa dor
Só privilegiados têm o ouvido igual ao seu
Eu possuo apenas o que Deus me deu

Se você insiste em classificar
Meu comportamento de anti-musical
Eu mesmo mentindo devo argumentar
Que isto é Bossa Nova, isso é muito natural
(JOBIM, MENDONÇA. 1963)

Desse modo, a Bossa Nova veio revolucionar a produção musical do país, João Gilberto dizia que se tratava de uma evolução do samba. Mas, no entanto, o estilo intimista e despojado de cantar que influenciou fortemente a música de Chico Buarque não se afeiçoava com os outros movimentos que iriam explodindo pelo país, principalmente o tropicalismo, que iremos vislumbrar no capítulo 2, contrastava totalmente com o modelo vigente na época, foi fortemente criticado pelos nacionalista que condenavam as

influências estrangeiras, que era parte integrante do movimento, já que esse não estabelecia fronteiras para criação artística

Nessa perspectiva, quando se ambienta o Brasil da época da Ditadura Militar levando em consideração os artistas que usavam sua obra como ferramenta de resistência principalmente na música, que serviram como trilha dos levantes populares e a defesa dos direitos civis é possível vislumbrar como a música popular, mais especificamente o samba, vai ser inventado e reinventado para diferentes fins. Isso se manifesta na obra de Chico Buarque se corporificando em sambas como “Roda Viva”, “Apesar de Você”, “Construção”, “Acorda Amor”, “Meu Caro Amigo”, “Vai Passar”, entre outros. Desse modo, fica elucidado como esse gênero musical é ativo na construção da identidade nacional, como parte formadora da idéia de brasilidade.

Então quando nos debruçamos sobre as décadas de 60, 70 e 80, entendendo o conceito de cena musical de acordo com Straw (1991), que vê como um espaço cultural no qual um leque de práticas musicais coexistem, integram umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com uma ampla variedade de trajetórias. Em uma perspectiva pós-moderna, de cena musical seria perceber essa produção nas esferas mínimas, ou seja, a música levando-se em conta seu lugar social, ou ainda, o lugar, o grupo, e a época, onde ela emerge. Isso se evidencia de maneira bastante palpável quando direcionamos o olhar para nosso universo multicultural e podemos perceber as várias formas de estilo e comportamento e todas elas são produtoras, ou pelo menos parte integrante de uma produção musical. Na ótica de Napolitano:

“(…) A “cena musical” não indicaria uma cultura de oposição “ao sistema”, e não emergiria, necessariamente, de um grupo ou classe particular, traduzindo várias coalizões e alianças, ativamente criadas e mantidas. Para os adeptos da pós-modernidade eclética, o conceito de “cena musical” tem sido muito utilizado para dar conta da multiplicidade de comportamentos e estilos musicais, sobretudo a partir dos anos 80” (NAPOLITANO, 2011: 31)

Então, na perspectiva da produção musical entre os anos de 1967 a 1984 podemos perceber o quanto o samba permeia a produção musical do país sempre, revivido e/ ou ressignificado. Entre os anos 1966 e 1967, o próprio Chico Buarque trazia de volta à cena musical a memória do samba urbano dos anos 30, com forte característica da obra de Noel Rosa, marcando sua obra inicial como um conjunto heterogêneo de expressão do samba, com predominância de elementos da Bossa Nova. A esse respeito Caetano Veloso discorre sobre as experiências musicais dos anos 60 da forma seguinte:

“Que a música popular centralizasse as energias utilizadas na geração desse episódio só reafirma a força de uma tradição que possibilitou a bossa nova: a música popular brasileira tem sido, de fato, para nós como para os estrangeiros, o som do Brasil do descobrimento sonhado (e aqui já se vislumbra um outro descobrimento, mútuo, em que o coração tende mais para o índio que subiu a nau alienígena tão sem medo que ali adormeceu, do que para o grande Pedr`Álvares, que mal pôs os pés em solo americano). Ela é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira” (VELOSO, 2008: 16)

Nessa ótica, a representação musical mergulharia no que se entende como samba autêntico que se misturaria a gêneros e elementos estéticos da cultura estrangeira, fazendo assim uma nova representação da música brasileira em uma nova forma de se expressar e ao mesmo tempo gerar uma visibilidade da identidade nacional. É nesse contexto que Caetano vem expor seu ponto vista a respeito da mistura de sons e culturas e que de certo modo contribui para formação de um sentimento brasilidade. Nas palavras dele:

“Do fundo escuro do coração solar do hemisfério sul, de dentro da mistura de raças que não assegura nem a degradação nem a utopia genética, das entranhas imundas (e, no entanto saneadoras) da internacionalizante indústria do entretenimento, da ilha Brasil pairando eternamente a meio

milímetro do chão real da América, do centro do nevoeiro da língua portuguesa.” (VELOSO, 2008: 18)

Desse modo, trataremos no capítulo seguinte do ressurgimento da busca de um sentimento de brasilidade e ao mesmo tempo universalidade nas movimentadas e ricas décadas de 60 e 70 em sua produção cultural do tropicalismo ao cinema novo contemplando suas principais influências nesse processo de formação.

Capítulo II: O panorama cultural brasileiro nas décadas de 1960/70

2. A contracultura.

1.1. Underground.

De maneira complexa a contracultura traduz o espírito de contestação, insatisfação e principalmente a luta dos jovens por um outro modo de vida. Nesse sentido, o movimento contracultural quer romper as “regras do jogo” e questionar a cultura de massa (ou convencional) na tentativa de criar uma cultura alternativa, situada fora daquele meio sociocultural desacreditado.

Conforme Pereira (1986) traz a tona, o termo contracultura foi inventado pela imprensa estadunidense, nos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais novas que floresceram não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa e, com menor intensidade e repercussão, na América Latina. Esse termo faz alusão a uma das características básicas do fenômeno que é se opor, de diferentes maneiras, a cultura vigente, oficializada pelas principais instituições da sociedade ocidental. Assim, a contracultura é a cultura marginal, independente do reconhecimento oficial, o que também justifica a sua caracterização pelos seus traços mais evidentes, ou aqueles que estão mais a amostra, cabelos coloridos, roupas coloridas, misticismo, um tipo de música, drogas, entre outros.

À medida que os anos 60 iam chegando ao seu final, os movimentos de contracultura emergiam e se fortaleciam. Em 15 de abril de 1967 acontece em Nova Iorque um evento que ficou conhecido como “Verão do amor”, com o lema “Faça amor, não faça guerra”, 13 mil pessoas protestavam contra a guerra do Vietnã, esse movimento se repetiu durante toda a estação em outras cidades dos Estados Unidos e da Europa.

Em 1968, os descontentamentos dos jovens não se resumiam às guerras. Essa efervescência se espalhava por toda parte, o novo espírito de

inquietação se fazia presente em várias frentes, o mundo estava prestes a explodir. Os jovens queriam romper com as estruturas previamente definidas, tratar-se-ia de uma revolução nos costumes. O poder da flor (flower power), o poder gay (gay power), a libertação feminista (women's lib) e o poder negro (black power) traduzem um pouco dos enunciados culturais que emergiam todos ao mesmo tempo. Esse conjunto de manifestações muitas vezes contra o silenciamento desses discursos, como enunciados que não cabiam mais no discurso tradicional da sociedade ocidental, ficaram conhecidos por contracultura. Todos eles reivindicavam um estilo de vida diferente e/ou divergente da cultura oficial que os caracteriza com "underground". (adotamos aqui o conceito de underground exposto por CARMO (2001), que o designa como um ambiente cultural que foge dos padrões comerciais, dos modismos e que está fora da mídia e muitas vezes assumem um caráter subversivo). Todo esse caráter transgressivo fica elucidado assim:

(...) Essa cultura contestava e criticava radicalmente o que já havia se produzido pela cultura ocidental, pondo em xeque os valores tradicionais, de diferentes maneiras, e buscando novas formas e novos canais de expressão.

(CARMO, 2001: 51)

1.2. Movimento Hippie.

Na onda da contracultura e dos movimentos underground surge o movimento hippie. Com o lema: "contra o poder das armas, o poder da flor", demonstravam toda sua insatisfação contra a guerra do Vietnã, mas não só a isso se resumia sua luta, recusavam a sociedade de consumo, a valorização do sucesso material, propunha a liberação sexual.

Surgido inicialmente na cidade estadunidense de São Francisco que, por se tratar de uma cidade portuária, era tolerante a inovações comportamentais o que a tornou berço do movimento hippie. Disseminando-se depois por Londres, Amsterdã, Katmandu, Marrakesh, Cuzco e o resto do mundo. A regra era não

seguir regra quase nenhuma apenas a de uma vida nômade e libertária, essas seriam suas armas de combate à violência do mundo industrializado. Essa postura contracultural fica caracterizada a seguir:

No interior do agrupamento hippie, a própria organização econômica se torna comunal e muitos se voltam as atividades agrícolas(...) a nova forma significa recusar a sociedade industrial e buscar o retorno à natureza, vivendo do próprio trabalho (...). Tratava-se de experimentar criativamente nova maneira de viver (...) (CARMO, 2001: 54)

Ainda num contexto cultural os hippies faziam uso de drogas como LSD defendendo a expansão da mente humana, a chamada experiência psicodélica. Essa definição depois passou a denominar toda alucinação e visão fragmentada bem como tudo que for exótico, colorido, inusitado. Pela constante insatisfação com o mundo ocidental, em todas as suas já exauridas camadas, os hippies, também descobriram e adotaram o misticismo oriental, que aliado ao psicodelismo das drogas iriam fornecer as ferramentas para esses jovens questionarem um violento mundo ocidental.

2. A contracultura no Brasil.

2.1 O tropicalismo.

De acordo com Ridente (2003), o período do início da década de 60 e todos os anos que seguiram a década de 70 ficaram marcados por uma superpolitização da cultura brasileira.

Dessa forma, o primeiro marco cultural dessa superpolitização foi o Show Opinião, que conseqüentemente veio dar nome ao teatro onde o espetáculo era montado. Esse show inaugurou a aproximação da música com o teatro, trazendo o sambista Zé Kéti como representante das classes populares urbanas, João do Vale como um compositor popular do campo nordestino e Nara Leão, a menina de classe média que depois viria a ser substituída por Maria Bethânia. Estes três modelos de artistas representavam os setores sociais que poderiam se insurgir contra a ditadura.

Seguindo a influência do Opinião, outras iniciativas artísticas se lançaram como o Opinião 65, quando no ano de 1965, vinte e nove artistas plásticos organizaram uma amostra onde participaram Antônio Dias, Hélio Oiticica, Pascoaline, Vergara, dentre outros. Outra iniciativa foi Opinião 66, onde participou Lygia Clark e vários artistas nacionais e estrangeiros.

Dentro de uma revolução ideológica e formal se destacou o Teatro Oficina que tem na peça de Oswald de Andrade “O Rei da Vela” de 1967, seu principal marco, mantendo um paralelo com o filme de Glauber Rocha “Terra em Transe”, com o tropicalismo musical de Caetano Veloso e Gilberto Gil e as instalações do artista plástico Hélio Oiticica. Nessa perspectiva o tropicalismo no teatro de José Celso Martinêz Correia evidenciou-se na peça de Chico Buarque “Roda Viva”, que foi bastante hostilizada pelos militares.

Para se entender o tropicalismo é necessário vislumbrar o sentimento que desabrochava nesta época, pois pouco a pouco, a medida que os anos 70 se aproximavam, contrariando toda tentativa de silenciamento e imposição, uma nova estética se formava, muitos jovens rompiam o padrão de

comportamento e buscavam espaços e territórios de liberdade. Desse modo, como resposta ao terrorismo de idéias e a censura, esta nova estética vem se consolidar numa antropofagia cultural, “O tropicalismo” surge para transgredir as normas e romper com os paradigmas existentes, na música, que foi suas primeiras manifestações, isto se consolidou trazendo instrumentos eletrônicos agregando o pop nacional ao pop rock estrangeiro, misturando as manifestações culturais brasileiras à inovações radicais. Seus principais idealizadores são: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Torquato Neto. Na perspectiva do movimento o exemplo típico de manifestação se traduz na música “Tropicália” de Caetano Veloso, dando a esta um aspecto de manifesto, idealizando tudo o que o movimento se propõe, exemplificando nas palavras de Caetano:

(...) Eu organizo o movimento
 Eu oriento o carnaval
 Eu inauguro um monumento no planalto central do País (...)
 O movimento é de papel crepom e prata
 Os olhos verdes da mulata
 A cabeleira esconde atrás da verde mata
 O luar do sertão (...) (VELOSO, 1968)

Assim, pensar o tropicalismo na ditadura significa compreender uma ruptura com a moralidade existente, seja estética, comportamental, musical, cinematográfica, artística ou teatral. Trata-se de uma nova significação da produção cultural do país que se traduz com: Helio Oiticica nas artes plásticas Glauber Rocha no cinema e José Celso Martinês Correia no teatro. Todo esse caráter de rebeldia e batalha pela formação de uma nova representação artística e cultural frente às camadas exauridas da arte e por uma nova representatividade fica exemplificado na citação abaixo:

Contra a corrente conservadora e preconceituosa, no entanto, reagiu o artista plástico Hélio Oiticica e também o

teatrólogo José Celso Martinês Correa, Lançando ousadas palavras de ordem a reclamar a guerrilha cultural, por uma nova estética, por uma nova moral. (Carmo, 2001: 67.)

No cinema vem se consolidar uma oposição ao cinema-indústria e ao filme de produtor. Nesta perspectiva o autor cinematográfico tende a ser seu próprio produtor, assim o projeto é pensado e realizado por ele e pelos meios que ele se propõe a realizar. Neste modelo o autor filma e acompanha a obra em todas as etapas, sua obra é uma vontade de expressão e ou de comunicação. Na visão de Glauber Rocha o cinema de Autor é revolucionário por ser de autor. Este é um meio de reflexão, política, estética, ética, religiosa, sociológica dentre outros. Ele é o cinema contracultural, que era novo porque o homem brasileiro era novo, a problemática do Brasil era nova e a maneira de se fazer cinema era nova, o diferenciando-o das produções europeias e estadunidenses. A maneira estrutural do filme dependeria das idéias e questionamentos que o autor queria abordar, ora podia ser o enredo, ora um aprofundamento no comportamento dos personagens e as significações das situações em que se encontravam, ou ainda na própria idéia que o cineasta propõe para discussão. Durval Muniz (2001), diz que para Glauber Rocha o cinema teria nascido a partir da consciência dos problemas primários da fome e da dependência/subdesenvolvimento regional.

Dessa forma, o tropicalismo vem em busca de uma brasilidade para questionar a ordem social existente, ou seja, encontrar o homem brasileiro pela regressão antropofágica ao índio devorador dos representantes da cultura ocidental.

Na visão de Torquato Neto:

(...) Assumir completamente tudo o que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mal gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido (apud Ridente, 2003:148)

Nos anos que se seguiram, as grandes redes de TV surgiam estimuladas pela criação da Embratel, do Ministério das Comunicações e de outros investimentos governamentais em telecomunicações. Começa-se aí um processo de institucionalização da cultura como a Embrafilme, Instituto Nacional do Livro, Serviço Nacional de Teatro, Funart e o Conselho Federal de Cultura. Este foi o estopim para a iniciativa privada, emerge aí uma indústria cultural seja ela televisiva, fonográfica ou editorial. Os artistas agora tinham que lançar mão da busca pela brasilidade e ao mesmo tempo produzir obras que fossem comerciais. Segundo alguns críticos começam agora um declínio na produção intelectual do país e uma mediocrização da população, que havia tido início na propaganda ufanista e no movimento musical da Jovem Guarda amplificando-se com a massificação televisão.

3. A cultura musical dos anos 60/70 do séc. XX.

3.1. O Rock.

Dentro deste novo universo de mudanças comportamentais, o rock tem um lugar cativo por se tratar de uma música feita por jovens para jovens, carrega consigo toda a carga de rebeldia e irreverência que emergia na cabeça e nos corações desses jovens. O novo som que expressava modos de ser e de se vestir e que excitava todo o corpo, com a dança e experiências sensoriais em novos níveis, isso era o rock n'roll.

Com toda essa “febre de juventude” em seu discurso os Beatles saem de Liverpool para se espalharem um fenômeno mundial que ficou conhecido como Beatlemania. Os Beatles inauguravam o que seria um novo estilo de vida que incluía humor, invenção, irreverência, novas roupas e um novo corte de cabelo. Essas características iriam ser copiadas por toda parte.

Por outro lado, os Rolling Stones fabricavam uma imagem que personificava bem mais a rebeldia, permeadas por sexo, bebidas, drogas, escândalos, tumultos nos shows e desentendimentos com autoridades, traduzindo toda fúria radical e contestação de valores para juventude.

Um dos perfeitos porta-vozes de tudo que estava acontecendo no mundo era Bob Dylan, com suas canções de protesto que personificavam bem as revoltas dos jovens.

Desse modo o rock foi buscar esse elemento físico, esse movimento libertador do corpo nas tradições negras do Blues, tão fortemente arraigados nos EUA. Aquilo que o branco queria e só o negro possuía.

Além da agitação de “esquentar” o ambiente, as outras músicas lentas intimistas, porém não menos corpóreas, usam a relação amorosa, idealizada ou concreta, para conseguir os mesmos efeitos do rock tradicional. É o rock-balada: Love me tender (Elvis), Yesterday (McCartney), Love of my life (Queen), dentre outros.

3.2. Jovem guarda.

De acordo com Carmo (2001), nas agitadas décadas de 60 e 70 iria espalhar toda sua efervescência cultural pelo mundo, pois como já dizia o canadense teórico da comunicação Marshall McLuhan, o mundo estava se tornando uma “aldeia global”. Nessa perspectiva, as baladas românticas dos estadunidenses Paul Anka, Pat Boone e as trilhas musicais dos filmes de Sandre Del, começam a influenciar o cenário musical do Brasil, principalmente entre jovens sem muitas pretensões intelectuais, políticas e sociais para com o país. Para os adeptos desse novo estilo que o que importava era tocar nas rádios e conquistar garotas. Eles não estavam interessados em encabeçar e/ou influenciar uma mudança política no país, suas letras eram ingênuas, falavam de namoro, amor, roupas, carros e velocidade.

Este movimento musical que no Brasil levou nome de Jovem Guarda e ganhou esse nome por causa de um programa de tevê exibido pela TV Record que carregava esse nome e era exibido nas tardes de domingo.

Além das músicas de gosto popular/fácil a Jovem Guarda ou o lê-iê-iê, como também ficou conhecido o movimento, devido ao refrão da famosa música dos Beatles “She loves you, yeah, yeah, yeah”, também acentuou a ânsia de consumo numa sociedade em que o poder aquisitivo das pessoas aumentava gradativamente e a classe média iria se consolidando. A televisão e o rádio já se faziam presentes na vida privada dos brasileiros e foram fortes ferramentas nas mãos da Jovem Guarda. Com o surgimento do chamado marketing a música promovia a venda de chaveiros, cadernos, calças, bolsas com estampas do calhambec, símbolo de Roberto Carlos, e outros demais membros como Vanderlea e Erasmo Carlos. Como modelo para uma nova sociedade consumista, além das gírias como brasa, mora, broto, carango, papo firme, e etc, as letras exaltavam os novos símbolos de uma sociedade consumista como o automóvel, como mostra Carmo:

(...) o carrão vai sempre reaparecendo: ora símbolo de ostentação, ora signo de independência e de uma certa agressividade, ora peça importante no jogo da sedução amorosa, ora companheiro e parceiro no elogio a solidão magoada.(CARMO, 2001: 44)

Reforçando a idéia de uma aldeia global, principalmente com o advento da velocidade em que os signos da sociedade estadunidense eram vomitados aqui, a Jovem Guarda se moldava a uma mediocrização da música e modo de vida estrangeiro como mostra essa análise:

Suas músicas eram rockinhos primários com letras fáceis, diretas e versões açucaradas que infestavam as rádios (...)

A Jovem Guarda, com suas guitarras e suas músicas, constituía-se de um grupo de jovens alienados e submissos a influência maléfica do imperialismo cultural norte americano. (CARMO, 2001: 46)

3.3. Música tropicalista.

O tropicalismo na música emerge confrontado com uma sociedade em processo acelerado de massificação e que se desprovincianizava. A antropofagia cultural dos tropicalistas sugere a ambigüidade, juntando o jeito clean de João Gilberto ao “sujo” de Vicente Celestino; O intimismo da voz limpa de Nara Leão à extroversão do Chacrinha; O fino da poesia concreta ao brega dos boleros; O purismo nacionalista dos sons regionais nordestinos às informações trazidas de fora pelo rock.

O tropicalismo musical emerge como espaço alternativo à mpb “ortodoxa” nacionalista se consolidou numa linha musical comportamental francamente marcada pelo pop rock com excursões na contra cultura e na música e poesia de vanguarda, reclamando para si a continuidade das ousadias estáticas e comportamentais do tropicalismo de 1968. Os novos

baianos, os malditos e os rockeiros mais assumidos Rita Lee, Raul Seixas e Secos e Molhados.

Corroborando, é notório que o tropicalismo contribuiu para uma modernização da música brasileira trazendo instrumentos e elementos que até então não eram convencionais como a guitarra e as roupas coloridas ,mas, mais do que isso, o movimento fez parte de uma virada estética que estava se consolidando aquela altura, em que, de acordo com a canção de Caetano, o índio, símbolo da geração nacionalista no romantismo, desceria dos céu com super poderes, com forças aglutinadas das melhores características de estrangeiros como Muhammed Ali e Bruce Lee o que era totalmente impensável para aristocracia nacionalista que se trancafiava na idéia de formação de uma identidade própria ao Brasil se intervenção de culturas de fora.

3.4. Música de Protesto.

O fenômeno chamado música de protesto não se trata de algo novo aqui no Brasil, já que se têm relatos de sambas que driblavam a censura desde o Estado novo (1934 – 1945). Com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939, a censura intensificou a repressão à vadiagem e passou a perseguir quem exaltasse o não – trabalho vale lembrar também que a Constituição de 1937 equiparava a ociosidade a crime, mas isso não foi empecilho para os bambas do samba que viviam e cultuavam a malandragem. É nesse contexto que Pedro Caetano e Claudionor Cruz compõem “Sete e Meia da Manhã” onde é narrado a via-crúcis de uma operaria vivendo as agruras do cotidiano. Como se elucidada na letra:

“Estou atrasada.

E se não for para o batente

Ele vai me dar pancada

Estou tão cansada
De ouvir todo dia
A mesma toada
O apito da fábrica a me chamar
Levanta da cama e vem trabalhar
Mas que viver desesperado”
(CAETANO, CRUZ. 1945)

Desse modo, logo se vê que “Sete e Meia da Manhã” não condiz com o espírito oficial da época, sem maquiar o dia – a – dia do operário, trabalho nesse sentido rima com martírio quando não com misere. Comungando da ótica de Napolitano (2001), sabemos que a partir dos anos 60 acontece uma mudança radical do lugar social e do conceito de música popular brasileira ao passo que ela se torna algo bem mais comercial e finalmente se consolida como veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos mais ambiciosos, dentro de uma perspectiva de engajamento político bem típico dos anos de Ditadura Militar. Ao mesmo tempo que se cristalizavam estereótipos a respeito da música popular brasileira, estava em formação e iria se consolidando a MPB nacionalista e engajada, que pelo menos nos anos 60 não era determinada pelo mercado fonográfico, até 1968, cada vez mais esse gênero específico vem se tornando expressão de uma brasilidade que vinha se construindo com e através da música, visto que esse também é um dos muitos discursos que ajudam a fabricar ou inventar esse sentimento que é forjado as pessoas. Seguindo esse raciocínio, o tropicalismo, que vem surgir no final da década de 60, vem também se tornar um dos vários discursos que fabricam essa identidade brasileira. Como se evidencia na visão de Celso Favaretto:

“Procurando articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que nas diversas

áreas artísticas, visava interpretar a realidade nacional.”
(FAVARETTO, 1996: 22)

Nessa abordagem Favaretto (1996) sugere que apesar dos tropicalistas quererem uma ruptura com o paradigma existente, e por isso também uma virada estética, também vislumbravam expor a realidade social. Desse modo, como no cinema de Glauber Rocha os tropicalistas da música traziam ao público, ou vomitavam nesse, não apenas as influências eletrônicas e comportamentais estrangeiras mas também uma realidade brasileira.

No contexto da Ditadura Militar, mais especificamente após o AI-5, onde se torna observável toda a reverberação sobre os tropicalistas e emepibistas podemos contemplar a formação de uma espécie de “Frente Ampla” musical que emerge contraditoriamente ao clima de resistência cultural a ditadura.

Em meio a esse contexto Chico Buarque em parceria com Gilberto Gil são ótimos expoentes para perceber como se deu esse momento em que a uma necessidade do cancionero popular se posicionar criticamente diante do cenário de perseguição que aflora nos anos de Ditadura aqui no Brasil, como podemos perceber em Cálice:

“(…) Pai afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue
Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da Santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta (…)”
(BUARQUE, 1973)

Em Cálice, Chico Buarque e Gilberto Gil personificam todas as vozes que sofreram com as tentativas de silenciamento pelas mãos da repressão. Trazendo como pano de fundo um “cale-se” e não um “cálice” como diz a música, sabendo que as duas palavras diferentes têm a mesma sonoridade, muito embora signifiquem coisas diferentes eles fazem alusão ao “calar-se” como um ato autoritário de quem manda alguém se calar ele se levantam contra esse silêncio imposto e levantam uma série de questionamentos de como seria possível tolerar isso e viver em uma sociedade de um governo ilegítimo, que sobe ao poder por um golpe de estado, que caça os direitos civis do cidadão comum, da ausência da liberdade de expressão. Como tolerar um governo de mentira e tanta força bruta? Como diz a letra ou ainda, Tolerar, tragar, agüentar a dor e suportar, engolir e se contentar com as agruras da labuta. São esses questionamentos que os autores querem que a população se faça e ao mesmo tempo questione o poder dos militares.

Antes disso, no início da década de 60, quando o otimismo da ideologia nacional desenvolvimentista cedeu lugar à percepção das contradições amplificadas pelas mudanças socioeconômicas, a necessidade das reformas de base passaram a ganhar mais atenção dos movimentos culturais, e mais especificamente a música, que quase sempre eram ligadas aos seguimentos nacionais de esquerda. Dessa forma, a União Nacional dos Estudantes e depois o Centro Popular de Cultura vão levar alguns cancionistas que em sua maioria participavam do movimento conhecido como Bossa Nova, rompem com os temas intimistas e partem para o que podemos chamar de poética mais engajada e preocupada com a realidade social do país.

Um tempo depois, durante a Ditadura Militar, após o surgimento do tropicalismo no cenário musical do país, à medida que o cerco aos direitos civis, entre eles a liberdade de expressão iria se fechando a chamada “Frente Ampla” vem com cancionistas de diversos movimentos fazer oposição aos desmandos com letras e atitudes que questionam as atitudes e a autoridade dos militares. Nas palavras de Napolitano:

“Se a MPB sofria com cercamento de seu espaço de realização social, a repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política, marcando o epílogo de seu processo inicial de institucionalização. Neste processo os tropicalistas Caetano e Gil, considerados (alienados) pela esquerda foram relativamente redimidos.” (Napolitano, 2002: 3)

Nessa perspectiva a música brasileira nesse momento histórico vem significar um elemento de troca de mensagens e afirmação de valores, onde mesmo sendo como diversas vezes coagida a silenciar conseguiu circular. Assim a MPB funcionou como uma válvula de escape para a classe média que era fortemente vigiada e policiada no bojo dos acontecimentos repressivos. Concordando com Napolitano (2002):

“Ao mesmo tempo, a MPB, mais do que reflexo das estruturas sociais, foi um pólo fundamental na configuração do imaginário sócio político da classe média progressivista, submetido ao controle do regime militar.” (Napolitano , 2002.:3)

É nessa perspectiva que Chico Buarque deixa um pouco as temáticas descompromissadas, politicamente falando, e vai se dedicar as criticas ao atual momento político do Brasil - algumas vezes mais explicitamente que outras- a partir do final dos anos 60. Acompanharemos no capítulo seguinte como sua poesia se metamorfoseou e se personificou em obras primorosas.

CAPÍTULO. III: A Ditadura Militar cantada em muito samba, muito choro e rock' n' roll.

Chico Buarque nasceu no Rio de Janeiro em 19 de junho de 1944, filho do historiador Sergio Buarque de Holanda e Maria Amélia Alvim Buarque de Holanda. A música e a literatura foram referências bem constantes na vida dele, cresceu ouvindo os sambas de Noel Rosa, Ataulfo Alves e Dorival Caymmi juntamente com as canções de Gershwin, Cole Porter e mais algumas músicas italianas e francesas. Além disso, recebia freqüentes visitas de quem talvez viesse a tecer sua maior influência poética, Vinicius de Moraes e que mais tarde o apresentaria a Tom Jobim. Sobre a atuação política de Chico Buarque sabe-se que essa nunca se traduziu em adesão a determinada doutrina nem tomou forma de militância partidária. Apesar de suas viagens a Cuba e sua proximidade com músicos cubanos como Pablo Milanês e Silvio Rodríguez nunca foi filiado ao partido comunista como alguns imaginam. De certa forma Chico Buarque sempre acreditou nas mudanças sociais que não levasse em conta a disciplina coletiva como é de regra em organizações partidárias, ou pelo menos teoricamente deveria ser. mas como ele mesmo disse em entrevista a folha de São Paulo em 1999: “eu sempre me vi integrado a movimentos mais amplos, de mudanças amplas, não apenas partidárias”.

Sobre as influências de Chico Buarque, Caetano Veloso ressalta que ele incorporava um grande sentimento de inconformismo que existia nos jovens da época, era também o grande sintetizador das conquistas modernizadoras da Bossa Nova com os anseios de volta ao samba dos anos 30 agregada a crítica social, amotinando na figura dele uma gama de artistas singulares. Como fica exposto:

“(...) Como Letrista, ele era ao mesmo tempo Vinicius de Moraes, Caymmi, Billy Blanco e Noel Rosa; como músico era um pouco Carlos Lyra, um pouco João Gilberto, um pouco Ataulfo Alves, um pouco Geraldo Pereira. (...) Ele encarnava o melhor do melhor da história da música brasileira e era assim que todos o viam” (SILVA, 2004: 33)

É notório que Chico Buarque, ou melhor, dizendo sua obra, ajudou não apenas a reportar-nos os fatos vividos nos anos de ditadura, mas de certo modo, também ajudou a fabricar a forma como essa se desenhou no Brasil, pois é perfeitamente plausível a compreensão que se não houvesse a existência de figuras como ele e outros que enfrentaram cada um a sua forma, as agruras desse tempo, esse processo histórico teria em sua significação outra forma imprevisível.

Dessa forma, Chico Buarque marcou de maneira singular o movimento que lutou a favor dos direitos civis, ameaçados com a ditadura militar. Nessa fase em que foi perseguido pela censura driblou-a de várias maneiras criando rimas impensáveis e estruturas poéticas sofisticadas, valendo-se até do heterônimo Julinho da Adelaide em meio a esse processo.

Ao analisarmos a obra de contestação política de Chico Buarque vislumbramos as idéias expostas pelo teórico francês, Michel de Certeau quando fala do “tático”, das astúcias, da antidisciplina. Mediante sua vida e sua obra, Chico Buarque enfrenta a ditadura militar e nessa perspectiva, por outro lado temos o análise do “estratégico” atribuído à Ditadura. Comungando com a ótica de Certeau, as instituições são concebidas como “estratégicas” e as pessoas comuns como “táticas”.

Nessa perspectiva, uma estratégia é uma entidade que é reconhecida, como uma autoridade. Uma estratégia pode ter o status de ordem dominante, ou ser sancionada pelas forças dominantes. Ela se manifesta fisicamente onde se opera (escritório, matriz ou quartel-general) e nos seus produtos (leis, linguagem, rituais, produtos comerciais, literatura, arte, invenções, discursos). Não se pode esperar que uma estratégia seja capaz de desestruturar e se reagrupar com facilidade, algo que um modelo tático faz com naturalidade. Assim, uma estratégia se mostra inflexível, pois ela é atrelada e presa a sua localização espacial ou institucional. Portanto:

“(…) Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer, e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito com algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (...) Toda racionalização estratégica procura em primeiro lugar distinguir (...) o lugar do poder e do querer próprios (...)”(CERTEAU, 1998: 99)

Em nossa abordagem a “estratégia” se personifica no corpo da ditadura militar e pelos motivos explicados Chico Buarque representa à tática. que enfrentava mais nunca de frente coisa que também o caracterizava como tal. No modelo tático de Certeau são descritos como indivíduos ou grupos que são fragmentados em termos de espaço e que não mantêm nenhuma base específica de operação (nenhum quartel-general), mas que são capazes de realizar um agrupamento de forma ágil para responder a uma necessidade que surja. Por tanto, a necessidade faz uma tática “emergir” no mundo.

Desse modo, uma tática infiltra, mas não tenta dominar. Ciente de seu status de “fraco”, o tático não faz nenhuma tentativa de enfrentar a estratégia de frente, mas tenta preencher suas necessidades enquanto se esconde atrás de uma aparência de conformidade.

Segundo Certeau, a tática efetivamente neutraliza a influência de uma estratégia e faz com que as próprias atividades da estratégia se tornem uma forma de subversão impossível de ser mapeada ou descrita. O autor ressalta que:

“(…) Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ocasiões e delas depende sem base para atacar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia.”(CERTEAU, 1998: 100-101)

Concordando com a visão de Certeau, Chico Buarque no embate com a ditadura é astúcia, aproveitando as brechas das tentativas de imposição da censura, ele desenvolve maneiras de burlar-la, faz emergir além da sua insatisfação crítica, as arbitrariedades contra as liberdades individuais. Camuflando-se nas nuvens do cotidiano ele faz surgir uma série de ataques à ditadura enquanto “estratégia”, através da sua música ele consegue aglutinar visões políticas e criticidade em uma sociedade que se encontrava em avançado estágio de mediocrização.

Nesse ambiente em que a censura caçava a liberdade de expressão, a cultura e a música de maneira mais específica atingiram um nível de qualidade poucas vezes visto na história de nosso país.

No Brasil em, primeiro de abril de 1964 um golpe depôs o presidente João Goulart. No dia 9 do mesmo mês um ato institucional (AI) caçou quarenta mandatos de parlamentares. A censura então começa a mostrar sua real finalidade proibindo (e depois liberando), a exibição do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol de Glauber Rocha. No mesmo mês estréia no Rio de Janeiro a peça Liberdade, Liberdade de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Em São Paulo, o teatro de Arena monta Arena conta Zumbi, de Gianfrancesco Guarniere e Augusto Boal, com músicas de Edu Lobo. Em dezembro, o show Opinião do Rio de Janeiro, colocava lado a lado Nara Leão expoente da bossa nova e os compositores populares Zé Keti e João do Vale.

Em 1965, o ato institucional número dois dissolve os partidos políticos e estabelece o bipartidarismo, em que a Arena (Aliança Renovadora Nacional) apóia o regime e o MDB (movimento democrático brasileiro) reúne a esquálida oposição. Ainda no mesmo ano é inaugurada a TV globo, que viria a ser a maior rede de televisão do Brasil.

No chegar do ano de 1967, começava com uma nova constituição outorgada, que pretendia dar ares de normalidade a brutalidade e truculência que se instaura. Em março Castelo Branco daria posse ao segundo presidente militar, o marechal Arthur da Costa e Silva. O governo cria os C.I.E. (centro de

informação do exército) órgão de inteligência para conter a oposição. Aumentam as denúncias de tortura a presos políticos. Surge o movimento tropicalista.

Entre viagens, apresentações em TVs e dois festivais, Chico Buarque grava três compactos e o LP Chico Buarque de Hollanda vol. 2, e escreve a peça Roda-viva e inicia seu ferrenho embate mesmo talvez sem saber o que estava começando.

A peça Roda-viva não refletia em seu roteiro nenhuma crítica política, mas sim o ambiente vivido por Chico Buarque naquele momento, o show business. Ela narra a trajetória do cantor popular Benedito Silva, engolido pelo esquema da televisão. No primeiro momento o anjo, seu empresário, o transforma em Bem Silver, depois em Benedito Lampião, para finalmente, quando não mais atende aos interesses da indústria do entretenimento induzi-lo a morte. O tropicalista José Celso Martinêz Correa era o diretor da peça, oriundo de um movimento em que se acreditava que o teatro devia sacudir e provocar platéia. Sua estréia foi no Rio de Janeiro no teatro Princesa Isabel em 15 de Janeiro de 1968, depois em São Paulo, mas na noite de 17 de julho a organização paramilitar C.C.C. (Comando de Caça aos Comunistas) invadiu e depredou o teatro, destruiu o cenário e espancou violentamente os atores. Meses depois a agressão se repetiria em Porto Alegre, antecipando o fim da peça. Roda-viva marcou seu primeiro embate com os militares e a postura do compositor pode ser observada nas letras das músicas, que a partir de então iriam assumir um caráter bem mais afiado nas críticas ao que estava acontecendo no Brasil.

Roda-viva a canção obteve o terceiro lugar no terceiro festival de música brasileira da TV Record em setembro e outubro de 1967 se tornou um dos mais significativos símbolos dessa época. Mesmo sem haver a nítida intencionalidade de fazer uma crítica mais apurada ao regime militar Chico Buarque inaugura essa postura táctica com essa música. No entanto, é o caso de enfatizarmos que Roda-viva não possui uma letra suave aos olhos de uma

ditadura que vislumbrava o interesse de segurar a sociedade brasileira na inércia, e toda essa inquietação é ressaltada da seguinte forma:

“Tem dias que a gente se sente
 Como quem partiu ou morreu
 A gente estancou de repente
 Ou foi o mundo então que cresceu
 A gente quer ter voz ativa
 No nosso destino mandar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega o destino pra lá (...)

(...) A gente vai contra a corrente
 Até não poder resistir,
 Na volta do barco é quem sente
 O quanto deixou de cumprir (...)
 (BUARQUE, 1967)

Ainda nos reportando a música Roda Viva (1967), Chico Buarque levanta uma série de questionamentos sobre o que exatamente a população está vivendo com a Ditadura militar, sobre o que estaria se passando com essa sociedade, quando na música é mencionado o verso “A gente estancou de repente” tem se aí, uma afirmativa de que talvez a o Brasil estivesse parado no tempo, em um lugar de inércia onde as pessoas não tem mais o controle das suas vidas, e na seqüência, quando ele a resalta que isso pode ser o mundo que cresceu, tem se a noção de que o país estaria enterrado em um subúrbio um tanto provinciano e que esse mundo teria crescido gerando a sensação de que Brasil estaria menor, onde se tenta enclausurar os cidadãos, então o compositor segue incitando as pessoas a se erguerem e se manifestarem a favor do que pensam, que precisam mandar em seu destino, resistir.

Nos turbulentos anos que se seguiram, a ditadura se torna cada vez mais intolerante, explodem manifestações populares pelo país como as manifestações estudantis e a famosa Passeata dos Cem Mil em consequência às várias manifestações institui-se o A.I. 5 (Ato Institucional nº 5) o que faz aumentar a censura e as perseguições.

O exílio chega para Chico Buarque se instala na Itália e pouco produz, são tempos de crise. Contra ele os militares tinham a marcha dos cem mil e a peça teatral “Roda Viva” que estimulavam e alertava as pessoas para o cenário político de agressividade.

Seu retorno ao país data do início de 1970, quando volta colocando o dedo na ferida e iniciando todo o caráter de contestação e insatisfação com a ditadura. Com toda a contribuição política principalmente a partir deste momento, Chico Buarque vem a se tornar o maior nome da MPB no enfrentamento com o Regime político.

No desabrochar do ano de 1970 surge a maior representação da obra de Chico Buarque enquanto crítica política, “Apesar de você” que posteriormente ganharia status de hino revolucionário brota em meio a uma gama de dúvidas em relação a como os militares iriam recebê-la. Chico Buarque, Vinícius de Moraes e o produtor Manoel Barenbein, chegaram ao consenso de que só haveria problemas se a real intencionalidade da letra fosse percebida e de fato, ela passou despercebida por uma semana chegando a vender cem mil compactos. A música foi desmascarada por uma nota publicada em um jornal do Rio de Janeiro onde era sugerido que o “você” da letra seria na verdade o presidente Médici. Quando Chico Buarque foi inquirido a respeito explicou, ou pelo menos tentou de que na verdade o “você” se referia a uma mulher bastante autoritária, rapidamente a música foi censurada o que de certa forma disseminou ainda mais sua intencionalidade. Na letra é observado o caráter autoritário e intolerante dos militares, como fica elucidado logo no início:

“Hoje você é quem manda

Falou. Tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você quem inventou de inventar
Toda a escuridão (...)

(...) Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia (...)"
(BUARQUE, 1970)

Em *Apesar de Você* (1970), o compositor vem mencionar que apesar da Ditadura Militar, com seu caráter de “estratégia” já mencionado de Certeau, nesse momento histórico “mandar”, ou pelo menos tentar impor a violação dos direitos civis a população, como algo em que a discussão não existe, e que o governo militar toma decisões arbitrárias e intimida os cidadãos, que passam a andar falando de lado e olhando para o chão temendo maiores represálias, ele vem alimentar a esperança das pessoas de que no futuro venha trazer a mudança de novos dias em que a Ditadura já não exista e que esse povo possa vencer esses traumas.

Em 1971, nasce à primorosa “Construção”. A música estruturada como um sólido edifício, narra os últimos instantes da vida de um operário. Perpassando sua vida privada a letra é agrupada em decassílabos alternando rimas em proparoxítonas se afeiçoando com os arranjos do maestro tropicalista Rogério Duprat. Personificou-se em uma rara obra que narra com delicada poesia e riqueza melódica a árdua vida de um operário embriagado pela sua rotina. O desenvolvimento da canção personifica a dissolução do operário oculto na letra, a canção descreve, realizando, um processo de alucinação das coisas de um delírio inscrito na própria realidade, do qual “o sujeito máquina” é parte e vítima, mas no qual não se reconhece

“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 (...)
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 contra mão atrapalhando o tráfego”
(BUARQUE, 1971)

Desse modo Construção (1971), trazer a tona a vida desse trabalhador envolto pelos processos disciplinares, sobre a luz de Foucault (1997), A disciplina aumenta a força em termos econômicos e diminui a resistência que o corpo pode oferecer. Daí que o corpo tenha sido fonte de utilização econômica e só se torne força útil, ser, ao mesmo tempo, produtivo e submisso, então essas disciplinas seriam os métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante das suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade. Na música o operário se encontra dócil e controlado pela Ditadura Militar, cego pelas nuvens do cotidiano. Assim como podemos perceber:

"O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento das suas habilidades, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais útil é. Forma-se então, uma política de

coerções que consiste num trabalho sobre o corpo, numa manipulação calculada dos seus elementos, dos seus gestos, dos seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, os chamados "corpos dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos económicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças ela dissocia o poder do corpo faz dele por um lado uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potencia que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita". (FOUCAULT, 1997: 119)

“Fado Tropical” é concebida em 1972/73 composta por Chico Buarque em parceria com Rui Guerra para o musical Calabar também escrito pelos dois, a música narra uma nítida comparação entre Brasil e Portugal. Esse ultimo vivia sobre o regime fascista de Marcelo Caetano e foi tida como uma ofensa aos dois países. Mas, com o advento da revolução dos cravos, que em abril de 1975 depôs a ditadura portuguesa a música ganha status subversivo e ameaçador para os militares no Brasil. Como se mostra nesse trecho:

“Oh, musa do meu fado
 Oh, minha mãe gentil
 Te deixo consternada
 No primeiro abril
 Mas sê tão ingrata
 Não esquece quem te amou
 Em que tua densa mata
 Se perdeu e se encontrou
 Ai, esta terna ainda vai cumprir seu ideal
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal (...)
 Sabe, no fundo eu sou um sentimental
 Todos nós herdamos no sangue lusitano
 Uma boa dosagem de lirismo... (Além da sífilis, é claro)
 Mesmo quando as minhas mãos estão ocupada em
 torturar, esganar, trucidar.

Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora ...”

(BUARQUE 1972-73)

Em 1973, da parceria entre Chico Buarque e Gilberto Gil nasce “Cálice”, composta para o show Phono 73 em São Paulo no Anhembi. Gil mostra a Chico a primeira estrofe e o refrão “pai afasta de mim esse cálice”, venho inspirado pelo dia que a escreveram: uma sexta-feira santa. Chico Buarque logo atenta para o jogo de palavras “cálice versus cale-se”. A música logo foi censurada, foram impedidos de cantá-la no show e só foi liberada em 1978. Nesse jogo de palavras além do cálice também pode ser observado a inconformidade com o regime militar, a angústia da falta de liberdade de expressão e o uso da violência desmedida para fazer valer a censura. Como mostram as seguintes estrofes:

“(…) Pai afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga

Tragar a dor, engolir a labuta

Mesmo calada a boca, resta o peito

Silêncio na cidade não se escuta

De que me vale ser filho da santa

Melhor seria ser filho da outra

Outra realidade menos

Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado

Se na calada da noite eu me dano

Quero lançar um grito desumano

Que é uma maneira de ser escutado

Esse silêncio todo me atordoa

Atordoadado eu permaneço atento

Na arquibancada pra a qualquer momento

Ver emergir o monstro da lagoa (...)"

(BUARQUE 1973)

Ainda em Cálice (1973), Chico Buarque vem chamar atenção para as práticas de silenciamento da Ditadura Militar enquanto “estratégia” de Certeau (1998), ele enquanto tático, quer ser escutado, quer burlar a censura e lançar um grito que para ser escutado seria necessário transcender a condição humana e lança-lo forte o bastante que rompa com o silêncio forçado a sociedade que esta envolta na angustia de falar e não ser ouvida, e ao mesmo tempo torturada pela perspectiva de que o monstro da lagoa (Ditadura Militar), pode tornar com sua truculência a qualquer momento.

Consciente de que o cerco sobre seu trabalho havia apertado, Chico Buarque inventou Julinho da Adelaide, um pseudônimo para driblar a censura pois suas canções muitas vezes eram vetadas simplesmente por terem seu nome no índice. Utilizando-se dessa artimanha, nos remetendo outra vez ao caráter de tático de Certeau (1998), Chico Buarque compôs “Acorda amor” da autoria dos pseudônimos Julinho da Adelaide e Leoneo Paiva. Nessa referida música é narrada uma prisão bem parecida com a de Chico Buarque que havia sido preso em novembro de 1968, sendo surpreendido dentro de casa. Com uma linguagem leve e bem humorada a canção narra:

“Acorda, amor

Eu tive um pesadelo agora

Sonhei que tinha gente lá fora

Batendo no portão, que aflição

Era a dura, numa muito escura viatura

Minha nossa santa criatura

Chame, chame, chame lá

Chame, chame ladrão, chame ladrão

Acorda, amor
Não é mais pesadelo nada
Tem gente já no vão da escada
Fazendo confusão, que aflição
São os homens
E eu aqui parado de pijama
Eu não gosto de passar vexame
Chame, chame, chame
Chame ladrão, chame ladrão”

(BUARQUE, 1974 Leonel Paiva e Julinho da Adelaide)

Continuando com *Acorda Amor* (1974), são perceptíveis aqui as abordagens do “DOPS” (Departamento de Ordem Política e Social) que almeja manter o cidadão vigiado nas suas atividades intelectuais e políticas, nesse caso a música narra a invasão da policia a uma casa, fato esse que confundi o cidadão que vive isso e ao mesmo tempo narra o episodio se mostrando-se bem confundido pela tragicômica inversão dos papeis de quem deveria prover a segurança e agora invade residências e efetua prisões arbitrarías durante a surdina da madrugada, comicamente o compositor atenta para isso e recorre para o “ladrão” que agora é chamado para defender da policia que estar a invadir a propriedade alheia e seqüestrar o cidadão.

Mais tarde, no ano de 1975, Chico Buarque compõe “Tanto Mar” saudando a revolução dos cravos que em abril de 1974 depôs o regime ditatorial de Portugal, a música além de saudar faz menção à possível influência que a queda da ditadura lá repercutiria aqui no Brasil como fica verificável em:

“Sei que estas em festa, pá
Fico contente
E enquanto estou ausente,

Guarda um cravo para mim (...)

Lá faz primavera, pá

Cá estou doente

Manda urgentemente

Algum cheirinho de alecrim”

(BUARQUE, 1975)

Em “Meu Caro Amigo” de 1976, Chico Buarque presta uma homenagem de certa forma ao teatrólogo Augusto Boal que se encontrava exilado em Portugal e vivia se queixando que de os amigos não mandava notícias do Brasil, em tom de protesto, mas, também bem humorado o compositor relata toda mediocrização e inércia presentes na sociedade brasileira. Como fica exemplificado em:

“Meu caro amigo me perdoe, por favor

Se eu não lhe faço uma visita

Mas como agora apareceu um portador

Mando notícias nessa fita

Aqui na terra tão jogando futebol

Tem muito samba, muito choro e rock ‘n roll

Uns dias chove, outros dias bate sol

Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá
preta

Muita mutreta pra levar a situação

Que a gente vai levando de teimoso, de pirraça

E a gente vai tomando que, também, sem a cachaça

Ninguém segura esse rojão”

(BUARQUE, 1976)

Meu Caro Amigo (1976), vem elucidar o caráter tático de Certeau (1998), quando Chico Buarque menciona de forma explícita que em meio ao caos do governo dos militares tem que se usar da “mutreta” (ou trapaça) para sustentar a situação enquanto o cidadão comum o “tático” vai levando de teimoso recorrendo na cachaça a saída para agüentar os absurdos e tornar ao menos suportável as agruras e a farsa do governo militar a que são submetidos a sociedade brasileira

Em 1974 em meia as diretas e já pairando uma ressaca dos anos de ditadura militar “Vai Passar” de Chico Buarque em parceria com Francis Hime, estes sentimentos presentes também no inconsciente coletivo são enfatizados da seguinte forma:

“(…) Num tempo
 Página infeliz da nossa história
 Passagem desbotada na memória
 Das novas gerações
 Dormia
 A nossa pátria-mãe tão distraída
 Sem perceber que era subtraída
 Em tenebrosas tentações

(…)

Aí, que vida boa, Olerê
 Aí, que vida boa, Olará
 O estandarte do sanatório geral
 Vai passar”

(BUARQUE, 1984)

Continuando com *Vai Passar* (1984), além do caráter crítico da letra, mas também digna dos mestres do samba dos anos 40, o ritmo remonta ao tempo das marchas de carnaval com um ar despretensioso, o que caracterizava outras letras do gênero, mas não acontece em *Vai Passar*, que narra o golpe militar como algo infeliz que pegou todos de surpresa sem esperar e que, vai passar, porque isso nada mais era do que um ato de loucura ou de “sanatório geral” em que roubaram a pátria em quanto ela dormia.

Visto o exposto é possível vislumbrar a forma como o paradigma de Certeau, mais precisamente os arquétipos comportamentais do “tático e estratégico” se enquadram na postura reflexiva e ao mesmo tempo aguerrida contra a ditadura militar, esses confrontos emolduraram toda a história desse momento no Brasil, fortalecendo a cultura e os movimentos que lutavam contra os desmandos dos militares. Em “o que será (a flor da terra)” de 1976 nos passa como se o inconsciente da história surgisse em um grito de fúria e palavras engasgadas pelas diversas tentativas frustradas de serem silenciadas e ganha sempre força burlando com delicadeza a “estratégia”, mas, ao mesmo tempo dividindo com todos a aspereza das palavras profundas que um dia foram tão significativas para os direitos civis e as liberdades individuais. Como se elucida em:

“O que não tem governo nem nunca terá
O que não tem vergonha nem nunca terá
O que não tem juízo”
(BUARQUE, 1976)

Desse forma, mostrou-se perceptível que Chico Buarque emerge a partir do final da década de 60 como talvez a maior representação na guerra de idéias contra a Ditadura Militar. Representando análise do “Tático” de Certeau ele vai se valer das minúcias que vai encontrar em caminhos sinuosos valendo-se de sua arte para atacar a estratégia personificada pela Ditadura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como finalidade produzir um diálogo da história com a música, em um primeiro momento nos remetendo aos anos de invenção e consolidação samba como tendência predominante na produção musical brasileira. Percebemos como a formação desse gênero como corrente musical principal no Brasil, influenciou a produção musical de Chico Buarque.

Em seguida, analisaremos a emergência da cultura jovem dos anos 60 e 70 em todo seu poder questionador dos jovens, que a partir do surgimento da contracultura e dos vários movimentos que iam de encontro a ordem vigente se pode fazer novas representações frente a produção nacional, nascendo assim o tropicalismo e o cinema novo, dando -nos a percepção do ambiente inquieto e questionador em que Chico Buarque surge e que, tanto em parceria com esses movimentos ou só, foi possível nascer a formação da crítica político cultural em sua obra.

Desse modo, baseados em Certeau, utilizamos a noção de tático para construir o perfil de Chico Buarque diante do enfrentamento com a Ditadura Militar e essa “Estratégia”, onde podemos perceber os pormenores em que se travaram essa batalha onde o tático se aproveita das brechas da estratégia sem atacá-la frontalmente se utilizando de sua poesia para burlá-la e penetrar nas duras arestas que mostram-se abertas nesse processo.

Dessa maneira as músicas nos forneceram os caminhos por onde se entrelaçaram com a história nos cedendo às bases para recorrer ao passado e perceber as mensagens diretas ou não que relatam o ambiente vivido nos anos em que o governo do país foi tomado de assalto e que pela emergência dessa nova estética cultural surgida a partir dos anos 60 foi possível fazer frente as tentativas de silenciamento dos discursos ousaram não ceder as pressões exercidas que colocaram em cheque os direitos civis.

Fontes e Bibliografia

1. Discografia

BUARQUE, Chico. **O Político**. Brasil. Universal Music, 1991. 1 compact disc (45: 82 min).

_____. **Perfil**. Brasil. Universal Music, 2004. 1 compact disc (1:05:27h.).

_____. **Samba e Amor**. Brasil . Sony & BMG, 2008, 1 compact disc (40:01 min).

_____. **Todo o Sentimento**. Brasil. Sony & BMG, 2008, 1 compact disc (41: 03 min).

_____. **Cotidiano**. Brasil. Sony & BMG, 2008, 1 compact disc (41:36 min).

_____. **Entre Amigos, Paratodos**. Brasil. Sony & BMG, 2008, 1 compact disc (47:07 min).

GILBERTO, João. **João Voz e Violão**. Brasil. Universal Music, 2000, 1 compact disc (45:00 min).

ROSA, Noel. **Songbook**. Brasil. Lumiar Discos, 1991, 1 compact disc (80:00 min).

VELOSO, Caetano; BUARQUE Chico. **Caetano e Chico juntos e ao Vivo**. Brasil. Universal Music, 1972, 1 compact disc (45:00 min).

2. Filmografia

SALLER, Walter; MOTTA, Nelson. **Chico ou o País da Delicadeza Perdida**. Brasil. Sony & BMG, 1990, 1 digital vídeo disc (30:00 min).

3. Bibliografia

ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**, Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

ALVES, Maria Helena Moreira. **Estado e Oposição no Brasil**. Bauru: EDUSC, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é Cinema**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. **Chico Buarque de Hollanda**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da Rebeldia: A Juventude em Questão**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Melo. **A Chanchada no Cinema Brasileiro**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CHACON, Paulo. **O que é ROCK**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. Petrópolis: RJ. Editora Vozes, 1998. v. 1

FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Brasil Republicano: O Tempo da Ditadura – Regime Militar e Movimentos Sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FIGUEIREDO, Luciano. **Festas e Batuques do Brasil**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**, Petrópolis: Vozes, 1997.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos Anos 60**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

HOMEM, Wagner. **História de Canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

MORAIS, Fernando, Chico Buarque, **MPB Compositores**, São Paulo, v. 1, n.1, p. 02-20, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: História Cultural da Música Popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **A Música Popular Brasileira (MPB) dos anos 70: Resistência Política e consumo Cultural**. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Cidade do México, 2002.

PARANHOS, Adalberto. Os Desafinados do Samba na Cadência do Estado Novo. **Nossa História**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 16-22, 2004.

PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é Contracultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque**, São Paulo: Publifolha, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: Do Gramofone ao Rádio/ TV**. São Paulo: Ática, 1981.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WERNECK, Humberto. **Chico Buarque Tantas Palavras**, São Paulo: Companhia das Letras, 2006.