

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS E INGLÊS

ISADORA SCHEMMER TORMES DA ROSA

**A INFLUÊNCIA DO PERÍODO DE DITADURA MILITAR NAS CANÇÕES DE  
REPRESSÃO DE CHICO BUARQUE**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO  
2017

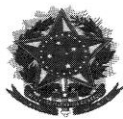
ISADORA SCHEMMER TORMES DA ROSA

**A INFLUÊNCIA DO PERÍODO DE DITADURA MILITAR NAS CANÇÕES DE  
REPRESSÃO DE CHICO BUARQUE**

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação, apresentado à disciplina TCC II do Curso de Licenciatura em Letras – Português - Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima

PATO BRANCO  
2017



Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Câmpus Pato Branco  
Departamento Acadêmico de Letras  
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



## DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **ISADORA SCHEMER TORMES DA ROSA**

Orientador (a): **Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima**

Título: **A influência do período de ditadura militar nas canções de repressão de Chico Buarque**

Trabalho de conclusão de curso defendido e Aprovado em 30 / 11 / 2017, pela comissão julgadora:

\_\_\_\_\_  
**Prof.<sup>a</sup> Ma. Rosângela Aparecida Marquezi – UTFPR Pato Branco**  
Presidente da Banca

\_\_\_\_\_  
**Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci – UTFPR Pato Branco**  
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

\_\_\_\_\_  
**Prof.<sup>a</sup> Dra. Mirian Ruffini – UTFPR Pato Branco**  
Membro da Banca Examinadora

**VISTO E DE ACORDO:**

\_\_\_\_\_  
**Prof.<sup>a</sup> Dra. Claudia Marchese Winfield**  
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

\_\_\_\_\_  
**Prof.<sup>a</sup> Ma. Rosângela Aparecida Marquezi**  
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso  
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

**A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso**

## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Dora, a quem devo tudo que sou, que desde sempre tem me apoiado em tudo, sem medir esforços, me inspirando e estimulando a sempre seguir em frente, sendo minha base, minha segurança e fonte de amor incondicional;

Ao Anthoni, meu namorado, pelo amor e carinho, pelos puxões de orelha, por sempre segurar a barra, sendo o meu lado racional, pelo apoio rotineiro, estando sempre ao meu lado, independente do estado emocional (obrigada por me lembrar dos remédios, inclusive);

Ao Gilberto Parabocz, meu pai adotivo, quem despertou meu interesse por canções e suas histórias, pelos seus ensinamentos, pelo carinho, pelo apoio que tem me dado ao longo destes anos e por sempre me animar com suas piadas;

À Gabriela, que mesmo estando longe está sempre próxima, pelos anos de amizade e apoio, comemorando comigo a cada conquista;

Ao Marcos Hidemi, por ter aceitado me orientar neste trabalho (é uma honra), pela inspiração, por me dar um rumo na pesquisa, pelos conselhos e pelo conhecimento compartilhado não só ao longo do trabalho, mas durante o curso todo.

Aos ótimos professores que tive ao longo do curso, que fizeram a jornada valer a pena, pela sabedoria, paciência e dedicação;

E por último, mas não menos importante, à Malu, ao Othelo e à Joana, meus amores, que estão sempre comigo (às vezes sem opção), por trazerem mais felicidade aos meus dias, mostrando que a vida deve ser vivida de forma mais leve e descontraída.

## RESUMO

ROSA, Isadora Schemmer Tormes da. **A influência do período de ditadura militar nas canções de repressão de Chico Buarque**. 2017. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Letras – Português e Inglês. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017.

Este trabalho tem como objetivo compreender a influência do período de ditadura militar brasileira nas obras musicais de Chico Buarque da época, especificamente em suas canções de repressão, visto que ele teve grande importância na produção cultural da época e, também, foi muito perseguido pelo regime. A pesquisa obedece a três etapas: busca de dados sobre a produção cultural e acontecimentos históricos no período ditatorial a partir das considerações de Manu Pinheiro (2015) e Heloisa Buarque de Hollanda (2004); estudo da biografia de Chico Buarque, buscando compreender sua evolução como compositor e crítico no período em questão, baseando-se em Wagner Homem (2009) e Adélia Bezerra de Meneses (1982); e, finalmente, análise das letras das canções de repressão “Acorda, amor” e “Angélica”, utilizando como aporte teórico as teorias sobre canção de Luiz Tatit (2002; 2014). Em síntese, os três eixos deste trabalho visam relacionar os acontecimentos do período histórico abordado, a postura crítica do compositor como sujeito oprimido pelo Estado ditatorial e o emprego da canção por ele como forma de denúncia de seu tempo.

**Palavras-chave:** Canção. Chico Buarque. Ditadura militar. Repressão. Denúncia.

## ABSTRACT

ROSA, Isadora Schemmer Tormes da. **The influence of military dictatorship on the repression songs by Chico Buarque**. 2017. 58 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Licenciatura em Letras – Português e Inglês. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017.

This paper aims to understand the influence of the Brazilian military dictatorship period over the musical works of Chico Buarque of that time, specifically in his repression songs, since he had great importance in the cultural production of the time, and also was very persecuted by the regime. The research follows three steps: search for data on cultural production and historical events in the dictatorial period from the considerations of Manu Pinheiro (2015) and Heloisa Buarque de Hollanda (2004); a study of the biography of Chico Buarque, seeking to understand his evolution as a composer and critic within the period analyzed, based on the theoretical-critical texts by Wagner Homem (2009) and Adélia Bezerra de Meneses (1982); and finally, an analysis of the lyrics of the repression songs "Acorda, amor" and "Angelica", using as a theoretical contribution Luiz Tatit's theories about song (2002, 2014). In short, the three axis of this work are aimed at relating the events of the covered historical period, the critical position of the composer as a subject oppressed by the dictatorial State and his use of songs as a way of denouncing his time.

**Palavras-chave:** Song. Chico Buarque. Military dictatorship. Repression. Complaint.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	7
2 APESAR OU DEVIDO A VOCÊ? PRODUÇÃO CULTURAL NO PERÍODO DE DITADURA MILITAR .....	10
3 CHICO BUARQUE: RESISTÊNCIA À RESISTÊNCIA E A ENTRADA “FORÇADA” NO MOVIMENTO DE PROTESTO .....	21
4 REPRESSÃO E DENÚNCIA: ANÁLISE DE CANÇÕES.....	32
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	48
REFERÊNCIAS.....	50
ANEXOS .....	54

## 1 INTRODUÇÃO

O período de ditadura militar brasileira, que se estabeleceu entre 1964 e 1985, ficou conhecido pelo amordaçamento da sociedade pela cultura do terror e foi marcado por censura, ameaças, sequestros, prisões, torturas e assassinatos. Mesmo com todas essas barreiras, a produção cultural da época esteve a todo vapor, mostrando que a luta contra o período, a militância e o desejo de ter a voz ouvida trouxeram grande efervescência às questões culturais.

Chico Buarque de Hollanda, grande compositor e crítico social, teve importante participação nesta luta contra o período da ditadura e o governo da época. Suas canções trazem marcas da repressão experimentada nesse período sombrio da história brasileira. Chico utilizou sua voz, sua arte poética, sonora e envolvente, para gritar e lutar, ao seu modo, contra a ditadura militar, o que, sendo ele um cantor popular, assustou e inspirou muitas pessoas. Chico chegou até a utilizar pseudônimos para tentar escapar da censura, visto que o compositor ficou na 'lista negra' dos censores, sendo ameaçado e perseguido durante todo o período em que os militares estiveram no poder.

As canções de repressão de Chico Buarque, das quais duas delas são objeto de análise neste trabalho ("Acorda, Amor" e "Angélica"), têm como principal característica a denúncia dos acontecimentos deste período crítico brasileiro. O compositor utiliza elementos poéticos e sonoros para, direta ou indiretamente, mostrar o que acontecia longe das vistas de grande parte da sociedade. Devido a isso, as canções de repressão de Chico Buarque auxiliam na busca pelo despertar da sociedade para que inicie o desejo pela rebelião e, conseqüentemente, a realização de mudanças.

Para a escolha das canções analisadas neste trabalho, levou-se em consideração não só o caráter de denúncia encontrado tipicamente nas canções de repressão, mas o fato de ambas, "Acorda, amor" e "Angélica", serem baseadas e narrarem episódios da vida de Chico, vivenciados pelo compositor direta ou indiretamente, com grande intensidade emocional.

O intuito deste trabalho é analisar a relação entre estas letras das canções de repressão de Chico Buarque e os acontecimentos do período de ditadura militar, buscando entender a influência do período em questão na produção musical do



compositor, levando em consideração que, como já afirmado, ele é um crítico social muito perseguido nesta época sombria de nossa história.

Falar sobre arte, sobretudo a música, manifestação artística das mais populares (ou a mais popular), é discutir a essência do ser humano. É a partir de manifestações culturais como estas que podemos entender não só o período como também os sentimentos e opiniões do autor sobre os fatos históricos, já que as letras das canções do período do regime militar, neste trabalho especificamente as letras das canções de repressão de Chico Buarque, como já mencionado, mostram com clareza a forma de governo da época, a repressão, os sentimentos do artista em relação à situação política do país, além de críticas a toda essa atmosfera, inclusive à situação social.

A forma de jogar com as palavras, ligada à melodia – o que chama atenção da população – mostra uma leitura crítica e aprofundada da sociedade da época. Estudar as obras musicais do período, sobretudo as letras de canções de repressão de Chico Buarque, compositor que está, desde o período de forte ditadura no país, engajado nos movimentos sociais e políticos, é compreender e assumir uma visão crítica do período ditatorial do nosso país a partir da herança cultural da época.

A busca de dados para realizar a análise acontece em três momentos diferentes, para que, após realizadas todas as etapas, a pesquisa se complete e forme um ciclo interdependente entre esses três pontos. Inicialmente, há uma investigação sobre o período histórico, visto que as letras de canções de repressão estão diretamente ligadas à ditadura militar. Além disso, é necessário que saibamos como ocorria a produção cultural na época. Essa pesquisa baseia-se em autores que discorrem sobre a produção cultural neste período da história. As informações nesta parte do trabalho derivam principalmente dos dados obtidos nas observações de Manu Pinheiro que afirma que “[...] a música é comunicação. Portanto, deve ser levada em consideração a partir do momento em que se estuda uma sociedade, uma época” (2015, p.9). Além da autora, as discussões de Heloísa Buarque de Hollanda propõem uma ponte e crítica entre o período e a produção cultural.

Em seguida, a partir das histórias contadas por Wagner Homem, realiza-se a busca por dados a respeito da biografia de Chico Buarque, com o intuito de entender suas motivações, apoiando-se no princípio de que toda obra é composta a partir da ideologia do autor que, por sua vez, é formada por suas experiências ao longo de sua vivência social, política e profissional.

Nessa perspectiva de leitura proposta por Homem, as considerações de Adélia Bezerra de Meneses mostram a evolução de um Chico crítico e engajado na questão política e social, um poeta que utiliza suas palavras de uma maneira que tornam suas canções documentos do seu tempo. Além disso, é possível observar como apareceram, nas composições de Chico Buarque, as canções com caráter de denúncia do período de ditadura militar. Sobre as canções de repressão, Meneses afirma que:

Algumas delas dizem mais a respeito da época em que surgiram do que muitos livros sobre o assunto. Não que elas pretendam ser o registro fotográfico desta época, ou que representem (como de fato o são) um *documento* histórico: mas porque nelas, introjetado, está o “clima” do seu tempo. (1982, p.72, grifos da autora)

No terceiro capítulo efetua-se a análise das letras de duas canções de repressão de Chico Buarque, “Acorda, amor” e “Angélica”, objetos principais de estudo neste trabalho. Para a consecução dessa leitura crítica, empregam-se observações e comparações dos recursos encontrados nas letras com o período histórico, os quais assinalam a influência deste na produção musical de Chico Buarque na época. Estas análises apoiam-se no aporte teórico de Luiz Tatit, que explica os detalhes da canção e da melodia a partir das motivações e intenções do compositor. Além disso, outros autores são utilizados na obtenção de mais informações para auxiliar na análise das canções.

Não há dúvidas que Chico Buarque é um grande crítico de seu tempo. Suas canções de repressão retratam a situação política e social do país na época de ditadura militar. A preocupação em fazer as denúncias contidas em suas canções não diminui a qualidade técnica de suas composições, bem ao contrário, as letras de Chico mostram um compositor que sabe utilizar a arte musical não apenas para entretenimento, mas também como documento e patrimônio histórico e cultural brasileiro.

## 2 APESAR OU DEVIDO A VOCÊ? PRODUÇÃO CULTURAL NO PERÍODO DE DITADURA MILITAR

Em 1959, durante o governo de Juscelino Kubitschek, surge a bossa nova, a partir do disco *Chega de Saudade*, de João Gilberto. O período era propício. Na época do governo JK, a música, a literatura, as artes e os esportes estavam em pleno desenvolvimento. João Gilberto inspirou inúmeros artistas a seguirem no caminho da música, pois sua obra era “mais jovem, mais sofisticada, mais adequada ao que aquela geração tava (sic) querendo” (MOTTA apud PINHEIRO, 2015, p.14). A música de João Gilberto era inovadora não somente na melodia, mas na motivação das letras:

A bossa-nova propunha uma revolução no sentido de se deixar de lado as metáforas amplamente utilizadas na música brasileira naquela época e incorporar um estilo que fosse baseado no próprio dia a dia daqueles que faziam aquela música, com temáticas claramente voltadas às aspirações da faixa social que dera origem ao movimento. (PINHEIRO, 2015, p.15)

A bossa nova trouxe uma nova forma de canção. As melodias e as letras faziam parte uma da outra e, como eram pensadas para lugares como barzinhos com música ao vivo, as letras se mostravam mais elaboradas e cantadas de forma mais suave, como se o cantor estivesse conversando com o ouvinte. Um exemplo é a música “Samba de uma nota só”, de Tom Jobim e Newton Mendonça, na qual “[...] está representada a comunhão entre letra e melodia, tão característica do estilo musical que surgia.” (PINHEIRO, 2015, p.16).

Enquanto isso, no cenário político brasileiro, Jânio Quadros, sucessor de Juscelino Kubitschek, direcionava seus discursos e apelos aos trabalhadores urbanos, grupo que o colocou no poder. Porém, com as relações com países socialistas retomadas e a adoção de medidas anti-inflacionárias, Jânio começou a sofrer reações dos inimigos do governo. Renunciou no dia 25 de agosto de 1961, deixando o governo ao vice, João Goulart, num país “[...] em vias de uma guerra civil” (PINHEIRO, 2015, p.17).

A posse de João Goulart não agradou aos militares, o fato mobilizou não só esta classe, mas inúmeros outros movimentos que passaram a se posicionar contra e a favor do novo presidente. O país entrava novamente em crise e, mais uma vez, estava à beira de uma guerra civil:

O mandato de João Goulart foi marcado por intensas greves e manifestações trabalhistas, e também por uma política anti-inflacionária que não agradava à população. A tensão e o clima de desagrado se intensificaram no final do mandato, quando Jango pediu ao Congresso a decretação do estado de sítio por um mês, o que representou uma tentativa de golpe, preocupando as camadas conservadoras da política e da sociedade. (PINHEIRO, 2015, p.19)

Devido a esse cenário político do Brasil, jovens brasileiros, sobretudo da classe universitária, uniram-se a fim de produzirem conteúdo artístico e debates engajados acerca da situação política e socioeconômica do país. Estes jovens acreditavam na revolução a partir de obras culturais diretamente ligadas à militância política:

A efervescência política e o intenso clima de mobilização que experimentávamos no dia-a-dia favoreciam a adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário. Esse projeto, ao lado das contradições levantadas pelo processo de modernização industrial, configurada de forma acentuada a partir do período JK, emerge como referente de uma poesia que seja de vanguarda ou de dicção populista e traz para o centro de suas preocupações o empenho da participação social. (HOLLANDA, 2004, p.19)

Foi criado, buscando essa revolução, o primeiro CPC (Centro Popular de Cultura). Segundo Carlos Estevam Martins, primeiro diretor do CPC, em depoimento publicado em *Arte em Revista* em 1980, foi a partir de uma discussão no Teatro de Arena sobre o público elitizado que era atraído ao recinto em razão das obras apresentadas, que surgiu a ideia de produzir conteúdo cultural que tivesse “uma comunicação direta com as massas populares, através de um teatro feito diretamente para o povo.” (MARTINS, 1980, p.77).

A inspiração para a criação do CPC foi o MCP (Movimento de Cultura Popular), um órgão da Secretaria de Educação da Prefeitura de Recife criado por professores primários do município, movimento este que estava ganhando grande repercussão no estado de Pernambuco. Porém, ao contrário do MCP, a ideia era a criação do CPC como uma empresa privada, sem fins lucrativos, longe da manipulação do Estado e, ainda, composto por “basicamente pessoas que queriam ser artistas” (MARTINS, 1980, p.78).

Assim que os artistas do CPC iniciaram as tentativas de levar às massas populares suas obras, indo para a periferia, convictos que seria fácil o contato com o povo, perceberam algumas dificuldades que não haviam previsto:

A primeira delas foi a descoberta de que, na periferia, a polícia era mais ativa do que em Copacabana. Fizemos várias tentativas, mas, muitas vezes, fomos interrompidos pela polícia de Lacerda, que invadia o local da apresentação

ou impedia nossos espetáculos por outros meios. A segunda surpresa foi a ausência do operário nos locais onde supúnhamos que ele deveria estar: os sindicatos. Montamos muitos espetáculos em sindicatos mas não aparecia ninguém para assisti-los. (MARTINS, 1980, p.78)

Logo, o contato real com o público não ocorria de fato. Os espetáculos eram montados, havia a tentativa de contato, mas a forma de aproximação não era eficaz. O público não tinha o hábito de procurar as manifestações culturais, visto que são acontecimentos geralmente produzidos para a classe média elitizada. Era comum, e infelizmente continua atual, a grande massa populacional achar que as manifestações desse cunho são apenas para a elite. Grande parte da população rejeitou por não ter o hábito e talvez até por se sentir excluída por estes movimentos. Logo:

[...] a dificuldade não estava em montar espetáculos que pudessem ser levados à massa: a dificuldade estava em entrar em contato com o povo, uma vez que não existiam estruturas de conexão entre o grosso da população e os grupos culturais politizados que queriam sair fora dos circuitos elitistas. Não existia uma sociedade civil desenvolvida o bastante para oferecer associações ou organizações populares que fossem vividas e freqüentadas pela população. (MARTINS, 1980, p.78)

Devido a essa dificuldade, os artistas cepecistas resolveram levar o teatro às ruas, ocupando espaços visíveis ao público, o que levou a uma maior aceitação, surgindo então as carretas, palcos itinerantes que eram levados em um jipe a vários lugares, nos quais eram apresentados os espetáculos. Apesar de ter começado com o teatro, houve também manifestações na literatura, em que o forte foi a literatura de cordel, nas artes plásticas e na música.

Apesar de o contato maior com os trabalhadores, o CPC teve uma aderência maior do público estudantil, visto que se aliou à UNE (União Nacional dos Estudantes), a pedido desta, para que os estudantes tomassem conhecimento e fossem conquistados pelo movimento. A UNE buscava força política e, por isso, necessitava que os estudantes seguissem o movimento:

As necessidades políticas da UNE, desta forma, conduziram-nos a um contato estreito com o público estudantil. Nas condições da época era um trabalho muitíssimo importante porque, na realidade, o corpo estudantil era tremendamente despolitizado, tanto no que se refere às questões fundamentais da sociedade brasileira, quanto no que diz respeito ao próprio movimento estudantil. (MARTINS, 1980, p.78)

Após essa união, a UNE obteve maior visualização, assim como o CPC. Este inclusive se multiplicou em outros polos, aumentando a produção cultural da época.

Anos mais tarde, em uma publicação de *Elementos para uma história da UNE*, livro- revista que ficou mais conhecido como *Memorex*, algumas páginas foram dedicadas à história do Centro Popular de Cultura, mostrando a visão de cultura criada diretamente à massa popular, como trabalhadores e demais pessoas que não fizessem parte da elite. A cultura era vista diretamente ligada à política brasileira da época:

Cultura é antes de tudo um problema ideológico. As características de um movimento de cultura popular surgem no momento mesmo em que se define o povo. É do conceito de povo, da exata noção que se tem do povo na criação da sociedade humana que surge o conteúdo ideológico que será impresso num movimento de culturalização desse povo. Não pode existir, portanto, ação de cultura popular sem a opção por uma das duas posições diante de um povo: o povo sendo um mero consumidor de cultura criada pelas minorias ou pelas elites; ou o povo sendo criador das condições materiais que permitem a elaboração da cultura, não podendo o povo dela ser alienado. Não pode existir ação de cultura popular acima da luta política que se trava em cada setor da vida brasileira expressando posições antagônicas diante dos interesses do povo brasileiro. (LEME, 1978, p.58)

Contudo, apesar de levar ao público uma ideologia buscando a politização das massas, o CPC pecou ao achar que, para isso, era necessário abrir mão da arte. A ideia era de que, para falar às massas, era necessário usar uma linguagem simples e carente de técnica, apenas pedagógica, restringindo-se a “usar as formas populares e recheá-las com o melhor conteúdo ideológico possível.” (MARTINS, 1980, p.81). Em entrevista, Carlos Estevam Martins afirma que não havia “[...] exigências em termos de criação estética, e a filosofia dominante no CPC era essa: a forma não interessava enquanto expressão do artista. O que interessava era o conteúdo e a forma enquanto comunicação com o público, com o nosso público.” (MARTINS, 1980, p.81).

Por essa diminuição da linguagem artística e preferência pela ideologia, o movimento cepecista sofreu várias críticas. Uma delas pode ser encontrada no livro *Impressões de Viagem*, de Heloísa Buarque de Hollanda, no qual consta que:

Ao reivindicar para o intelectual um lugar *ao lado do povo*, não apenas se faz paternalista, mas termina, de forma “adequada”, à política da época – por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses. A necessidade de um “laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas” deixa patente as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e *povo*. Esse esforço de adestramento resulta inútil, pois, como diz Adorno, a doutrina que se defende exige a linguagem do intelectual. A despreensão e a simplicidade de seu tom são uma ficção. A linguagem do intelectual travestido em povo trai-se pelos signos de exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaicas. (HOLLANDA, 2004, p.23, grifos da autora)

Logo, a tentativa de levar ao público um conteúdo ideologicamente rico, mas pobre artisticamente, se torna ineficiente, visto que apenas deixa nítida a diferença de classe e o vão enorme entre intelectual e povo, numa situação em que há apenas a tentativa de criar “[...] uma mensagem pronta para enfiar na cabeça da massa” (MARTINS, 1980, p.81), sem grandes esforços para criar uma linguagem artística que pudesse fazer com que a grande massa populacional pensasse, refletisse e criasse uma visão crítica sobre o conteúdo consumido. Os intelectuais deste movimento, tentando se aproximar do público, acabam criando, para ficar num exemplo do campo literário, “[...] uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática” (HOLLANDA, 2004, p.30).

Entramos neste momento em uma discussão sobre qualidade das obras cepecistas que, por um lado, iam ao encontro do povo, tentando levar até ele uma ideologia, buscando a reivindicação popular em relação ao governo, mas, por outro lado, pecavam na qualidade literária, que, como apresentado anteriormente, possuíam uma linguagem pobre neste sentido. Ainda segundo Hollanda, é necessário que haja técnica literária para que a obra seja eficaz para a transformação social:

O conceito de *técnica literária* dá acesso à análise dos produtos literários em seus contextos e é através dele que se poderá dizer a função política dessa produção. Ou seja: em que medida ela estará reabastecendo o aparelho produtivo do sistema ou atuando para modificá-lo. A função política da obra – sua eficácia revolucionária – não deve, então, ser procurada nas imprecações que dirige ao sistema ou em sua autoproclamação como obra de transformação social, mas, antes, na técnica que a produz – na conformação ou não desta técnica às relações literárias de produção estabelecidas. (HOLLANDA, 2004, p.32, grifos da autora)

Ou seja, literariamente, a “arte popular revolucionária”, como era chamada pelos cepecistas, não apresentava tanta eficácia revolucionária quanto era pretendida, tanto que, devido à parceria com a UNE, houve maior aderência dos estudantes universitários do que dos trabalhadores, a quem as obras eram direcionadas. Contudo, apesar desta escassez literária nas obras, os CPCs trouxeram uma efervescência aos estudantes, conseguindo “[...] um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus efeitos poderem ser sentidos até hoje” (HOLLANDA, 2004, p.32).

Voltando à criação da bossa-nova, estilo musical que deu início à modernização da música popular brasileira (MPB), houve, por volta de 1962, um esfriamento no

movimento, já que seus criadores, no meio de um “turbilhão de acontecimentos” (PINHEIRO, 2015, p.21) que marcava o governo de João Goulart, se dividiram política e ideologicamente num evidente reflexo da situação nacional.

Em 1964, a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, realizada como resposta a um discurso feito alguns dias antes por Jango em prol das reformas de base, e que tinha a intenção de parar o “movimento radical” que se acreditava ser o dele, serviu de estopim ao que já havia sido tentado antes: o golpe militar. Assim:

João Goulart viu a base militar de seu governo se desintegrar em menos de 48 horas. No dia 31 de março de 1964, dois generais mineiros decidiram dar início ao processo revolucionário que tiraria Jango do poder. O general Olympio Mourão Filho e o comandante Carlos Luiz Guedes, apesar de não se suportarem, deram a partida para que se conquistassem todos aqueles que ainda eram leais ao governo. Quando, já no dia seguinte e depois dos revolucionários terem que recuar por diversas vezes, o general Amaury Kruel (amigo fiel de Jango) aderiu à rebelião. Não havia mais dúvidas: o governo de João Goulart havia caído. (PINHEIRO, 2015, p.22)

Após a saída de Jango da presidência, no dia 11 de abril, o general Humberto de Alencar Castello Branco foi nomeado presidente da república. Naquele mesmo ano, alguns participantes dos CPCs montaram um espetáculo chamado *Opinião* com nomes como Nara Leão, João do Vale, Zé Kéti e Maria Bethania, cantando canções em que as letras falavam, sobretudo, sobre injustiças sociais. Neste espetáculo “[...] pode-se dizer, nasceu a verdadeira música popular de resistência.” (PINHEIRO, 2015, p.27), já que os artistas que produziram as canções do show “[...] deram impulso à composição e produção da arte engajada, tornando-se referência para todos aqueles que pensavam em ingressar na luta pelos direitos civis e contra a violência que, aos poucos, ia tomando conta do Brasil” (PINHEIRO, 2015, p.27). Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, os autores do espetáculo *Opinião* “[...] falam em “unidade e integrações nacionais”, uma expressão que mais tarde irá transforma-se numa espécie de emblema ideológico do próprio regime militar.” (2004, p.37)

Foi no governo de Castelo Branco que se iniciaram os Atos Institucionais, “[...] sob o pretexto de conter a ameaça comunista que ainda, segundo os militares, assombrava o país” (PINHEIRO, 2015, p.30). O primeiro deles, o AI-1, “[...] reforçava o poder do Executivo, diminuía o poder de ação do Congresso Nacional e serviu de base para a instalação dos chamados IPMs – Inquéritos Policial-Militares” (PINHEIRO, 2015, p.30). Foi a partir disto que o período obscuro começou: perseguições, prisões



e torturas em nome da segurança nacional. Todos deveriam ficar calados e não se opor, de forma alguma, ao governo da época.

A UNE do Rio de Janeiro foi incendiada, tendo que continuar suas atividades clandestinamente, além de várias universidades terem sido fechadas. Políticos foram cassados, entre eles Jânio Quadros, Juscelino Kubitschek e João Goulart. Ainda, neste mesmo ano, foi criado o SNI (Serviço Nacional de Informação), “[...] forte ferramenta de controle de tudo o que se passava no Brasil” (PINHEIRO, 2015, p.30).

Mesmo após todas essas ações, os opositores e os outros militares ainda pressionavam o presidente Castelo Branco para a tomada de atitudes mais drásticas. Foi então que surgiram o AI-2 e o AI-3, extinguindo vários partidos políticos, sobrando apenas a Arena (Aliança Renovadora Nacional) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), e, em 1967, veio o AI-4 pedindo que o novo texto constitucional fosse aprovado.

Em março de 1967, a presidência da república foi assumida pelo general Costa e Silva que, por seguir um mandato mais “linha dura”, teve maior aceitação de outros militares. Apesar disso, “[...] adotou políticas que poderiam também ser consideradas moderadas, incentivando a criação de sindicatos de trabalhadores, ouvindo seus opositores, entre outras” (PINHEIRO, 2015, p.31).

Em meio a todos estes acontecimentos, aconteciam os Festivais Nacionais de Música Popular Brasileira. A primeira edição foi realizada em 1965 pela TV Excelsior, popularizando ainda mais a música. Neste contexto, a televisão contribuiu na expansão e alcance da música, já que a tecnologia televisiva começa a se tornar popular e passa a ser considerada como veículo de informação de massa:

A televisão, que ao longo dos anos 1950 permaneceu como novidade, durante os anos 1960 vai sendo incorporada pela população em geral. Desde 1962, com a introdução do videotape, a televisão ganhou novos recursos e aprimorou seu aparato tecnológico de produção e transmissão de programas. O barateamento desses processos possibilitou a criação de uma gama mais variada de atrações, que, aliada à crescente queda do preço dos aparelhos televisivos, permitiu que já no ano de 1968 a televisão pudesse ser considerada um veículo de massas. (CAROCHA, 2007, p.22)

Com a popularização da televisão e a atenção dada pelas emissoras aos programas musicais, a audiência das canções, conseqüentemente, também aumentou. Surgiram então alguns estilos musicais em contraposição à bossa-nova. Um exemplo é o movimento *Tropicalismo*, liderado, no cenário musical, por nomes

como Gilberto Gil e Caetano Veloso. As letras das canções deste período, não só do Tropicalismo, mas de maneira geral, têm uma carga literária altíssima, visto que:

Os compositores jovens revelados nos festivais promovidos pela TV passam a marcar uma nova expectativa em relação à letra da canção popular. A letra passa a exigir um certo *status* literário, um estatuto de qualidade que se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento. Um exemplo significativo desse nível de qualidade literária pode ser visto na obra de Chico Buarque de Hollanda, cuja complexidade metafórica na elaboração de suas letras revela-se muito próxima daquilo que costumamos chamar de técnica literária. (HOLLANDA, 2004, p.41)

As canções e sua popularidade começam a preocupar. A censura aumenta a cada dia. Repressão, perseguição, torturas e prisões em nome da segurança nacional se tornam cada vez mais frequentes. Em 1968 começam, de forma mais intensa, as manifestações populares. O povo começa a ir às ruas reivindicando seus direitos e revelando-se contra a repressão. A produção cultural também está voltada para a mesma realidade das manifestações:

O ano de 1968 pode ser considerado um marco. Foi neste ano que começaram a eclodir manifestações populares, não só no Brasil, mas em todas as partes do mundo. Jovens de diversos países passam a lutar contra toda e qualquer forma de repressão e/ou manipulação por parte dos governos. [...] A partir desse clima de “revolução internacional” a população do Brasil passa a sentir o peso da necessidade de lutar, de se rebelar. (PINHEIRO, 2015, p.31)

A MPB continuava a se propagar graças aos festivais de canção produzidos pelas emissoras da televisão brasileira. Porém, não por muito tempo, visto que a censura ficou mais rígida e, conseqüentemente, os festivais passaram a ficar enfraquecidos e mais raros. A organização do festival do ano de 1968, por exemplo, não premiou Geraldo Vandré, que participou com a canção “Pra não dizer que não falei das flores”, música que virou hino de protesto, pois foi proibida de fazê-lo pelos militares. Já o festival de 1969, “[...] não contou com grande parte dos artistas já bastante conhecidos do público e que, de certa forma, davam “a cara” dos festivais. Eles já estavam exilados, ou impossibilitados de atuar” (PINHEIRO, 2015, p.42). A censura foi agravada após o Ato Institucional nº 5<sup>1</sup> em que “[...] toda a mídia é colocada

---

<sup>1</sup> O Ato Institucional nº 5, decreto de 1968, deu ao regime vários poderes para controlar ainda mais a população, em nome da segurança nacional. Entre eles, concedia ao presidente o poder de suspender direitos políticos no período de 10 anos de qualquer cidadão brasileiro, assim como cassar mandatos de outros políticos; suspendia o direito de habeas corpus nos casos de crimes políticos; proibia manifestações populares contra o governo e impunha a censura aos meios de comunicação.

sob o controle arbitrário militar. Todas as publicações de quaisquer notícias que falassem sobre movimentos operários ou estudantis, ou qualquer nível de crítica contra o regime vigente foram expressamente proibidas” (PINHEIRO, 2015, p.45).

Se, no pós-1964, a intelectualidade havia sido poupada de prisões, desempregos e torturas, já que “[...] torturados, e longamente presos, foram somente aqueles que haviam organizado o contato com os operários, camponeses, marinheiros e soldados” (HOLLANDA, 2004, p.34), agora, toda e qualquer pessoa que se expressasse de alguma forma contra o governo estava sujeita a sanções bastante severas.

Em 1969, no dia 25 de outubro, foram escolhidos os nomes para assumir a presidência e a vice-presidência: Emílio Garrastazu Médici e Augusto Rademaker. Este governo foi marcado pela falta de informação, visto que “[...] a sociedade civil vivia amordaçada e mal informada, já que a censura aos veículos de comunicação impedia que a imprensa em geral noticiasse os fatos, salvo aqueles permitidos oficialmente.” (SILVA *apud* PINHEIRO, 2015, p.50).

Surgem, neste período, os DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações e Centro de Operações da Defesa Interna), para onde eram levadas pessoas consideradas “ameaças” à segurança nacional. Este órgão foi responsável pela tortura e desaparecimento de vários presos políticos. Muitos artistas, entre eles Chico Buarque de Hollanda, foram “convidados” a prestar esclarecimentos a esse órgão.

Também neste período, devido ao sucesso da televisão e da música entre a grande massa popular, o governo passa a exibir propagandas e também a encomendar canções que exaltassem o governo, como “Eu te amo, meu Brasil”, da dupla Dom e Ravel, que tiveram sua carreira arruinada após terem suas imagens relacionadas ao governo.

Apesar de toda a perseguição, os compositores já conhecidos pela população continuavam a compor suas canções com a mesma qualidade já antes mencionada. Com o auge da música no mercado fonográfico, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão que era responsável pela censura de diversões<sup>2</sup> no país, que desde 1966 havia sido centralizada em Brasília, passou a ter ainda mais cuidado com as letras. Em 1974, a vigilância das letras das canções foi defendida pelo censor e

---

<sup>2</sup> A expressão "diversões públicas" compreendia música, teatro, televisão, cinema, programação radiofônica e atividades circenses. (CAROCHA, 2007, p.35)

professor da Academia Nacional de Pólicia, Coriolano de Loyola Fagundes, que observa que:

As letras musicais são frutos de atividades intelectuais dos respectivos autores e a média das qualidades das composições, tomadas como um todo, deve espelhar o nível de instrução e cultural da grande coletividade para a qual elas se dirigem. Sendo a música, dentre todas as manifestações culturais, a que maior alcance sobre a coletividade é capaz, torna-se imperioso o dever do órgão censório de velar no sentido de que esse ramo de atividade artística criativa seja um manancial de educação popular e não um perigoso instrumento de deseducação das massas. (FAGUNDES *apud* CAROCHA, 2007, p.30)

Ou seja, era necessário o cuidado para que não houvesse a “deseducação das massas” já que, caso isso acontecesse, estariam fadadas a um pensamento crítico e não manipulável, totalmente o contrário do que necessitava o governo naquele momento. Eram muitos os motivos dos vetos, alguns não eram nem por motivos políticos, e sim, em nome da “moral e dos bons costumes”. A respeito dessa ação da censura, Carocha afirma que:

A grande maioria dos vetos referentes às letras musicais era justificado em nome da preservação dos valores tradicionais da família brasileira e da segurança nacional, na “defesa da ordem política, social e econômica constituída”. O veto também era apresentado como instrumento para “aprimorar o gosto”, “elevar o nível cultural” e o “padrão moral” do povo brasileiro. Composições foram vetadas por serem supostamente “subversivas”, “inadequadas”, “ofensivas” e até mesmo por conterem erros gramaticais e serem consideradas de “péssima qualidade musical”. No entanto, a grande maioria dos vetos circulou pela esfera da moralidade, muito mais do que da política *stricto sensu*. (CAROCHA, 2007, p.31)

Devido a essa censura, alguns artistas tiveram suas músicas vetadas por motivos torpes. Um exemplo é a canção “Cavaleiro Solitário” de Gonzaguinha, que foi censurada, e “[...] como justificativa para tal ato, os censores perfilaram idéias que diziam respeito ao “ode ao ser solitário”, impedindo com isso a “constituição de uma família nuclear” (CAROCHA, 2007, p.87). Outro caso foi o da canção “Papai me empresta o carro”, de Rita Lee, censurada por conter a frase “me empresta o carro para eu poder fazer muitos filhos com as minhas namoradas”.

Uma cartilha com alguns tópicos a serem censurados circulou entre os censores entre 1982 e 1984. Carocha afirma que “[...] essa cartilha pode ser vista como uma tentativa de acalmar os anseios dos funcionários da Divisão que temiam por seus empregos, já que acreditavam que a DCDP seria desativada após o fim do regime militar” (CAROCHA, 2007, p.88). Nesta lista, os tópicos básicos a serem defendidos eram:

- 1- A defesa do ideário cristão;
- 2- A conservação dos valores da família brasileira;
- 3- A moral e os bons costumes acima de qualquer tópico.
- 4- Defesa do regime instituído
- 5- Proteção da imagem das forças armadas
- 6- Respeito aos símbolos nacionais (hino e bandeiras). (CAROCHA, 2007, p.88)

É explícita a influência conservadora nestes tópicos que norteavam os censores. Eles mostram os interesses da sociedade elitista que apoiava a ditadura militar, temendo a ameaça comunista. Para a elite conservadora, era preferível perder a liberdade do que perder os bens e benefícios. Esse apoio ao regime já era visto na anteriormente mencionada Marcha da Família com Deus pela Liberdade em 1964, que uniu setores conservadores em protesto contra reformas propostas por João Goulart, entre essas, a divisão de bens e terras, o que desagradava a elite.

Em 1979, a Lei da Anistia<sup>3</sup>, que retirava as punições daqueles que foram considerados criminosos políticos nos anos de ditadura militar, trouxe ainda mais inspiração aos compositores. Exemplo disso é a canção “O bêbado e a equilibrista”, composição de João Bosco e Aldir Blanc, popularmente conhecida na voz de Elis Regina:

Nesse momento, Marias e Clarisses choravam em solo brasileiro, sonhando com a volta do sociólogo Betinho – irmão do cartunista Henfil – e de tantos outros que teriam ido embora no rabo de um foguete. Sentimentos registrados na canção que se tornaria um verdadeiro hino da abertura política. (PINHEIRO, 2015, p.73)

A produção cultural deste período da história passou por processo contraditório, já que, se por um lado, a efervescência política e a mobilização pela revolução a partir da arte engajada estimulavam uma produção desenfreada de obras, por outro, havia perseguições, torturas, exílio e censura que barravam estas produções, geralmente para a propagação nas massas. Ainda assim, este período deixou um vasto legado de obras que ultrapassam o tempo e contam-nos a história utilizando uma linguagem riquíssima e atemporal: a arte.

---

<sup>3</sup> A Lei da Anistia, promulgada em 1979, permitia o retorno dos exilados políticos, além de reverter punições aos cidadãos brasileiros considerados criminosos políticos pelo regime militar entre 1961 e 1979. (GOVERNO DO BRASIL. Disponível em <<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2009/11/lei-da-anistia-politica-reverteu-punicoes-da-epoca-da-ditadura>> Acesso em 10 Dez. 2017)

### 3 CHICO BUARQUE: RESISTÊNCIA À RESISTÊNCIA E A ENTRADA “FORÇADA” NO MOVIMENTO DE PROTESTO

Francisco Buarque de Hollanda, filho de Sérgio Buarque de Hollanda e Maria Amélia Buarque de Hollanda, nasceu em 19 de junho de 1944 no Rio de Janeiro. Chico morou em São Paulo, onde seu pai cuidava do Museu do Ipiranga, desde os quatro anos e em 1953 foi para a Itália, onde permaneceu por dois anos, quando estudou em escola americana. Por este motivo, em pouco tempo falava três idiomas: português, inglês e italiano.

Chico começou a se interessar muito cedo pela literatura. Em Roma, sua casa era sempre visitada por grandes nomes da cultura brasileira, amigos de seu pai, como, por exemplo, Vinicius de Moraes, que influenciou muito na composição de Chico e que, mais tarde, foi parceiro em algumas canções. Quando voltou a São Paulo, estudou no Colégio Santa Cruz, onde passou a escrever crônicas e contos para o jornal da escola, o *Verbâmidas*. Chico chegou a acreditar que seria escritor, mas João Gilberto com a MPB e sua batida inconfundível o conquistaram.

Desde pequeno, Chico ouvia marchinhas de carnaval no rádio de sua babá. Foi talvez por essa influência que as primeiras aventuras musicais de Chico eram com este estilo musical. Antes mesmo da influência de João Gilberto, quando estava indo para Roma, Chico “[...] deixou para sua avó um bilhete, de uma crueldade ingênua, só permitida às crianças: ‘Vovó Heloísa. Olhe vizinha não se esqueça de mim. Se quando eu chegar aqui você já estiver no céu, lá mesmo veja eu ser um cantor do rádio’”. (HOMEM, 2009, p.12). Chico estava prevendo seu futuro.

Chico é um dos mais conhecidos e aclamados compositores e críticos sociais de nossa época. Suas obras denunciam a situação política e a forma de viver de muitas pessoas que vivem à margem de nossa sociedade. Por esse engajamento, durante o regime militar, Chico foi muito perseguido pelos censores, a ponto de precisar se exilar na Itália.

Chico Buarque deve ser entendido pela capacidade de ser múltiplo como artista, ou, como sintetiza Adélia Bezerra de Meneses:

[...] toda a sua múltipla atividade pode ser reduzida a um denominador comum: compositor, dramaturgo e ficcionista se encontram, derrubando barreiras de gêneros e formas, sob o signo *poeta*. Chico Buarque é um artesão da linguagem. As palavras, com ele, adquirem, na sua fluidez, algo de alquímico. Algo de mágico. (1982, p.17, grifos da autora)

Chico Buarque tem o dom de utilizar e brincar com as palavras, de modo que em poucos versos um mundo de possibilidades se mostram e a sociedade e sua atual situação aparecem clamando por mudança, incomodando os responsáveis e fazendo refletir. Exemplo desse dom é a canção *Construção* (1971) que, mudando as mesmas palavras em versos distintos, criam três partes diferentes da história. Essa brilhante forma de manipular as palavras permitiu, inúmeras vezes, que o compositor fugisse da censura, mesmo denunciando a realidade social.

Entretanto, em suas primeiras composições, além de completamente perceptível a tentativa de cópia do estilo de João Gilberto, havia uma grande inocência. Chico participava de shows de música, nos quais, após veteranos cantarem, dava-se a vez a um novato. Foi aí que Chico apareceu com a canção *Marcha para um dia de sol* (1960), apelidada de “João XXIII”, para o desgosto do autor, por tratar de uma questão social de forma bastante ingênua, dizendo “Eu quero ver um dia/numa só canção/o pobre e o rico/andando mão em mão/que nada falte/que nada sobre/o pão do rico/o pão do pobre”. Talvez essa visão de Chico venha das ações caridosas que ele praticava quando era mais novo, levando comida e cobertores a pessoas que moravam na rua.

Em 1963, Chico entra na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo), já que não havia boas escolas de música e o curso de Letras era visto mais para o público feminino. Já tinha também desistido do futebol. Foi nesta época que Chico teve um contato ainda maior com a crítica social e política, já que “[...] a Faculdade servia, muitas vezes, de catalisador para muitos desses projetos de participação social que integravam estudo-arte-povo.” (MENESES, 1982, p.20).

Porém, em 1964, com o golpe militar, toda essa vontade de participar foi abafada. Segundo Chico Buarque, ele já não tinha interesse pela política antes mesmo de entrar na faculdade, ainda no vestibular. E, depois do golpe, a censura foi ficando cada vez mais presente na vida do compositor. Chico confessa que só participou da passeata dos Cem Mil porque se não participasse seria como se estivesse se posicionando a favor do que estava acontecendo. Mas o fato é que, no momento, a importância que ele estava dando àquilo tudo não era tão grande quanto deveria ser. Ele não acreditava nos movimentos e nas pessoas à frente destes movimentos. Mais tarde, Chico foi muito criticado por esse distanciamento, que é

notável em suas primeiras canções: “[...] as canções dos primeiros discos de Chico revelam uma atitude básica que é a de *distanciamento*: o poeta se situa à margem da vida, vendo a Banda (e todas as outras metáforas para a comunhão entre os homens) passar” (MENESES, 1982, p.2, grifos da autora).

Em 1965, 5 de maio, mais precisamente, foi lançado, pela RGE, o primeiro compacto gravado com a voz de Chico Buarque com as canções “Sonho de um carnaval” (1965) e “Pedro Pedreiro” (1965):

A composição é, segundo o próprio Chico, o início de uma transição para marcar seu próprio espaço, já que tudo o que vinha fazendo até então tinha as digitais da Bossa Nova ou das músicas que costumava ouvir no rádio e nos encontros de seus pais com amigos (HOMEM, 2009, p.21)

Mesmo assim, Chico Buarque confessa que em “Pedro Pedreiro”, ainda havia resquícios dos movimentos de resistência que a oposição fazia antes de 1964. Disse ainda, em tom de “auto-deboche” que o romance *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa, autor favorito de Chico na época, influenciou na canção: segundo Chico, ele queria ser Guimarães Rosa e inventou a palavra ‘pensero’ achando que poderia parecer com o autor do romance. “Parece nada”, disse ele no DVD *Uma palavra*<sup>4</sup> (HOMEM, 2009, p.25).

Aos poucos suas obras foram realmente tomando forma e mostrando traços particulares do compositor. “Olê, olá” (1965), canção que veio em sequência, é um exemplo disso, “[...] Chico diz que essa canção é uma espécie de filha crescida da primeira” (HOMEM, 2009, p.31). Nela, havia algo diferente de tudo que Chico já havia criado. Mais um passo rumo a seu estilo inconfundível.

As obras do autor em relação a este período de repressão foram mudando ao longo do tempo. No início, suas obras eram marcadas por uma “nostalgia”, o desejo de voltar ao período anterior ao qual vivia, a lembrança da infância, a momentos de festa e alegria, longe da dor e do sofrimento vividos naquele momento. Essa fuga, pra quem não entendia a intenção do autor, era motivo de fúria, devido à ideia de necessidade de questionamento ao período histórico a que outros compositores já haviam aderido em suas canções, como por exemplo, as músicas do álbum *O Povo Canta* (1963), produzido pelo CPC (Centro Popular de Cultura). Neste primeiro momento, nas obras de Chico:

---

<sup>4</sup> Lançado em 2006 pela Emi Music. No DVD, Chico fala sobre a relação entre música e literatura em suas obras.



A grande marca será a da nostalgia: a ânsia pelo retorno a uma situação em que não haja dor, e em que as barreiras do individualismo possam ruir. Evidentemente, essa recusa da realidade presente, [...] em que se possibilita a comunhão humana num tempo que é o da celebração – significa uma forma de *resistência*. Resistência à massificação do mundo industrializado, resistência à sociedade atomizada e mutiladora. (MENESES, 1982, p.23, grifos da autora)

Ainda em 1965, Chico escreveu a canção “Tamandaré”, cujo resultado foi seu primeiro contato com os órgãos da censura. Em 1966, no Rio de Janeiro, no fim de agosto, na boate Arpège, Chico estreou um de seus espetáculos no qual dezesseis de suas composições eram interpretadas por ele, Odete Lara e pelo conjunto MPB-4, e entre essas composições havia esta canção. Por se tratar do almirante Tamandaré, a canção não foi aceita pela Marinha brasileira:

Chico, comentando a desvalorização da moeda, brincava com a figura do almirante Joaquim Marques Lisboa, marquês de Tamandaré, estampada nas notas de 1 cruzeiro. A Marinha brasileira entendeu que havia na letra desrespeito à figura de seu patrono, e a música foi proibida. (HOMEM, 2009, p.34)

Depois desta primeira relação com a censura, Chico ainda experienciou um pequeno embate com a ditadura – o primeiro real embate, porém não o maior. Chico havia ganhado o II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record com a música “A Banda” (1966) e esta caíra no gosto popular. O governo teve a petulância de utilizar esta canção em uma propaganda de alistamento militar. Chico se incomodou e protestou e a propaganda foi retirada do ar. Este foi apenas o primeiro “confronto” de muitos outros que ainda estavam por vir.

“A Banda” deixou as pessoas ainda mais alvoroçadas sobre a “não (o)posição” de Chico sobre os acontecimentos na realidade política da época, as proibições e marcações do governo. Achavam “[...] o lirismo e a singeleza da canção um retrocesso, uma postura alienada para uma época que exigia o engajamento político dos artistas.” (HOMEM, 2009, p.46). Chico concedeu uma entrevista à Rádio do Centro Cultural de São Paulo dizendo que:

Quando compus “A banda” eu me lembro que – para não dizer que havia unanimidade – havia, sim, uma discreta condenação por parte da esquerda que ainda insistia em ouvir o grito do Opinião<sup>5</sup>, o grito de um “Carcará” e tal. A Nara Leão, aliás, me acompanhou nesse movimento, porque ela também já estava um pouco cansada dessa tal música de protesto que se fazia então,

<sup>5</sup> Jornal semanário de caráter alternativo mais influentes da época. Funcionou de 1972 a 1978, sendo muito perseguido pela censura, visto que era voltado para a crítica. Era um semanário de oposição.

que não passava das portas do teatro e que, no fim das contas, era ineficaz. “A banda” era uma retomada do lirismo, proposital mesmo, porque eu não era tão inocente assim quanto parecia. Eu tinha um passado – também discreto, porque eu era muito garoto – de luta estudantil. (BUARQUE apud HOMEM, 2009, p.46)

Ainda assim, Chico Buarque era visto, de forma incômoda para ele, como um bom moço. Apesar do alvoroço de alguns, cobrando um grito de protesto de Chico Buarque, ele ainda recebia a fama de ‘unanimidade nacional’ de outros. Contudo, essa ‘unanimidade’ foi afastada pelo próprio compositor quando a peça *Roda-Viva* estreou no dia 15 de janeiro de 1968. A peça “[...] nada tinha de político. Refletia tão somente o ambiente em que Chico vivia e com o qual estava assustado: o show business.” (HOMEM, 2009, p.55). Na obra, era descrita a vida do cantor Benedito Silva que foi “[...] engolido pelo esquema da televisão” (HOMEM, 2009, p.55). Seu empresário, o Anjo, utiliza o sujeito enquanto pode e, quando este já não serve para o meio, é induzido à morte:

*Roda-viva*, peça dirigida por José Celso Martinez Corrêa (o mesmo diretor do *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade) e que tem como tema, exatamente, a desmitificação do ídolo popular, revelou, com toda a agressividade que o teatro comportava, um Chico antilírico, chocante, destruindo inapelavelmente a imagem muito consumível de bom menino, de boa família, bem comportado, que conquistara a sensibilidade do público com seu lirismo quase inocente. (MENESES, 1982, p.25)

Mesmo sem nenhum cunho político, em duas apresentações da peça, em São Paulo no dia 17 de julho de 1968 e em Porto Alegre, meses depois, “[...] a organização paramilitar CCC (Comando de Caça aos Comunistas) invadiu e depredou o teatro, destruiu o cenário e espancou violentamente os atores. Ninguém foi responsabilizado” (HOMEM, 2009, p.55). Depois desta última, em Porto Alegre, a peça não seguiu mais com suas apresentações. Chico acredita que o CCC pretendia atacar a peça *Feira Paulista de Opinião* de Augusto Boal que estava sendo apresentada no mesmo teatro, porém em outra sala, ou seja, que *Roda-viva* havia sido atacada por engano:

Como a função da Feira já havia terminado, o grupo resolveu atacar a *Roda-viva*, para não perder a viagem. O que torna essa hipótese plausível é que o general que o interrogou em dezembro de 1968 referia-se a uma cena em que um ator defeca num capacete militar. Chico pensou “Ih, o Zé Celso exagerou”. Tempos depois ele soube que a cena descrita acontecera na *Feira Paulista de Opinião*. (HOMEM, 2009, p.56)

A canção “Roda-viva” ganhou o 3º lugar no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, Caetano Veloso ficou em 4º lugar com a canção “Alegría, alegría”. É neste período que começa a “dicotomia estéril” (HOMEM, 2009, p.57) Chico

x Caetano. Chico era visto, principalmente pelos tropicalistas, como um “intransigente defensor do estilo tradicional de compor” (MENESES, 1982, p.25). Este confronto durou algum tempo, durante alguns festivais de MPB, porém, um tempo depois, os dois se juntaram e fizeram o show “Caetano e Chico juntos na Bahia” e o próprio Caetano Veloso se pronunciou em entrevista ao *Jornal Opinião* (20/11/1972) a respeito de Chico dizendo que “[...] Ele (Chico) não pertence àquele universo fechado da bossa-nova; fechado nos dois sentidos; para a informação exterior e para a própria informação brasileira de outras épocas” (VELOSO apud MENESES, 1982, p.28). Ainda sobre esse embate, Caetano faz uma crítica às pessoas da bossa-nova que viam negativamente o trabalho de Chico Buarque, já que para eles “[...] a opinião era ‘levamos tanto tempo para conseguir tocar pra frente a música brasileira e vem esse Chico e carrega para trás’. Agora, eu nunca concordei com essa divisão. O que é para a frente e para trás na música popular?” (VELOSO apud MENESES, 1982, p.28).

Mas essa “disputa” foi o menor dos problemas de Chico, em 1968, Tom Jobim pediu para que Chico escrevesse a letra de “Sabiá” para que pudessem participar do III Festival Internacional da Canção Popular, organizada pela TV Globo e pela Secretaria de Turismo de Guanabara, porém a canção competiu com “Pra não dizer que não falei das flores” de Geraldo Vandré, em cuja letra havia forte apelo e protesto, conquistando e tocando os jovens universitários que eram o público maior dos festivais.

Ambas se classificaram para a final. Entretanto, havia um clima tenso e de agitação do público, assim como entre os jurados, já que “[...] corriam denúncias de que a organização, temendo represálias da ditadura, advertia o júri para não premiar canções que fizessem apologia da luta armada” (HOMEM, 2009, p.70). E, para a fúria do público, “Sabiá”, nas vozes de Cynara e Cybele, venceu. Na ocasião, Chico Buarque não estava presente devido a um compromisso em Veneza, Tom Jobim recebeu as vaias e indignação do público. Geraldo Vandré chegou a pedir para que o público respeitasse Tom Jobim e Chico Buarque, porém não houve trégua. Jobim, ao sair do evento, solicitou aos prantos a Chico que estivesse presente na final internacional, Chico concordou, rindo, mas acabou não comparecendo, pois perdeu o horário. Como esperado, “Sabiá” venceu também a fase internacional, mas desta vez com apenas algumas vaias e muitos aplausos.

O pior estava por vir: no dia 13 de dezembro de 1968 se inicia uma fase ainda mais obscura da ditadura militar, com a promulgação do Ato Institucional Nº 5, que

permitia a punição de pessoas que fossem consideradas contrárias ao regime. Se antes os artistas tinham, apesar de algumas censuras, uma certa liberdade para se expressar, agora não havia a menor possibilidade de contrariar as ideias opressivas. 1968 foi o real início do pesadelo maior:

AI-5, prisões, torturas, sumiços, censura extrema, exílios. A classe intelectual, que até então tinha sido relativamente poupada (só tinham sido atingidos, num primeiro tempo, aqueles que estabeleciam articulação com os movimentos operários e camponeses) agora é rudemente atingida. O *exílio* torna-se uma realidade vivida por todos os brasileiros conscientes. Exílio real dos que tiveram que procurar outro país, ou exílio interior daqueles que ficaram, mas afastados de seus projetos existenciais. (MENESES, 1982, p.24)

Diante deste contexto, iniciou-se o processo de apreensão, interrogatório e tortura das pessoas contrárias ao governo vigente. Chico, como formador e disseminador de opinião, sentiu e sofreu as consequências do ato instituído: cinco dias após a instauração do AI-5, Chico foi levado para o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) para ser interrogado e prestar esclarecimento sobre obras anteriores, como *Roda Viva*:

No dia 18 de dezembro, Chico foi retirado de dentro da sua casa, levado para o Dops (Departamento de Ordem Política e Social) e depois para um quartel do Exército. Após interrogatório, foi informado que deveria comunicar às autoridades militares toda vez que pretendesse sair da cidade. Era muito constrangimento e desconforto para quem preza e defende a liberdade. Ele já tinha agendada uma viagem para participar de uma feira de disco na França. Dali seguiu para Roma, onde deveria gravar um disco, e lá ficou até março de 1970. A boa brisa e o passarinho de "Bom tempo" se enganaram. O tempo iria fechar. E muito. (HOMEM, 2009, p.75)

Autoexilado na Itália, a situação de Chico não era das melhores. Depois de um tempo por lá, não era mais chamado para shows (não era mais novidade) e, além de sua esposa, a atriz Marieta Severo, Chico agora tinha sua filha, Silvia, para alimentar. Chico gravou algumas músicas em italiano, visto que as rádios costumavam tocar apenas canções do idioma. As músicas não fizeram sucesso, mas renderam algum dinheiro. Chico mantinha o sustento de sua família com um valor adiantado pago pela gravadora Philips por um disco a ser gravado. Este, segundo Chico, pela pressão e necessidade, foi o pior de sua carreira. Ainda assim, com muitas canções ricas que só poderia ter vindo deste brilhante compositor.

Devido à sua situação e à falsa informação do dono da gravadora Philips, André Midani, de que as coisas no Brasil estavam melhorando, apesar de várias prisões e o Ato Institucional nº 14, que permitia o assassinato em nome da "ordem" no país, Chico

resolveu voltar para o país. Vinicius de Moraes o convenceu que esse retorno deveria ser com muito barulho. Foi o que ele fez.

Porém, ao chegar no país, Chico percebeu que não havia ocorrido a tal melhora que Midani havia relatado, já que “[...] gravadoras e produtores de espetáculos eram obrigados a submeter previamente as letras de músicas à censura. As redações dos jornais passaram a conviver com a presença constante de censores” (HOMEM, 2009, p.83). Além disso, Chico ficou decepcionado com o que viu: adesivos com os dizeres ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’ e rádios tocando incessantemente as canções “Pra frente, Brasil”, de Miguel Gustavo e “Eu te amo, meu Brasil”, da dupla Dom e Ravel. Em resposta a isso tudo, Chico escreveu “Apesar de você”, que, segundo ele, é uma das únicas músicas que escreveu com intenção de ser de protesto. Mais tarde Chico se pronunciou sobre esse retorno para o Brasil, em entrevista à *O Globo*, em 15 de setembro de 1979:

Eu vim realmente começar a entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, vésperas da Copa do Mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava para notar. Aqueles carros entulhados com os ‘Brasil, ame-o ou deixe-o’, ou ainda ‘ame-o ou morra’ nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o novo quadro, independente de choques ou não. ‘Muito bem, é aqui que eu vou viver’. Que realmente eu já estava aqui de volta. Então fiz o *Apesar de você*. (HOLLANDA apud MENESES, 1982, p.36)

A partir daí, Chico é obrigado a se desprender do estilo de composição anterior ao seu exílio, estilo esse que o fazia ser visto como traidor pelos descontentes que não entendiam sua crítica. Ele agora “[...] abandona definitivamente o lirismo ingênuo, nostálgico e saudosista, e intensifica sua crítica social, desenvolvendo também o veio utópico de sua poética” (MENESES, 1982, p.36).

Quando compôs “Apesar de você”, Chico chegou a se preocupar com o possível problema com a censura. Porém, para sua surpresa, ela foi aprovada, gravada e bem-sucedida, chegando a vender mais de 100 mil discos em uma semana. Quando os militares perceberam do que se tratava a canção, Chico até tentou inventar uma história para que a canção não fosse censurada, infelizmente não adiantou, os discos foram destruídos, mas a canção já estava popular:

Tudo ia bem, até que uma notinha publicada num jornal do Rio de Janeiro insinuou que o “você” era na verdade o presidente Médici. Chico, já preparado, disse cinicamente que se tratava de uma mulher muito mandona. Não colou. A polícia recolheu as cópias das lojas, invadiu a fábrica para destruir o estoque, proibiu sua execução nas rádios e, de quebra, puniu o censor que deixara escapar tamanho desrespeito. Felizmente, não conseguiu

desaparecer com a matriz, que seria aproveitada em seu disco de 1978. (HOMEM, 2009, p.86)

Apesar da censura, a canção ficou na língua do povo, tornando-se símbolo da luta contra a ditadura militar e Chico, conseqüentemente, o porta-voz. Chico disse o que muitos tentavam verbalizar. Talvez até sem perceber, ajudou no grito que clamava por liberdade que parte do povo brasileiro ansiava dar, mas era impedido. A partir daí, muitas de suas canções seguiram a crítica de “Apesar de você”:

Sendo o poeta e compositor Chico Buarque integrante de uma geração que sofreu intensa repressão (principalmente no período do Governo Médici), sua obra poético-musical não poderia deixar de espelhar toda essa angústia, toda essa voz calada a que as pessoas por conta da censura oficial ou da autocensura se obrigavam. (CARVALHO, 1982, p.17)

As canções de Chico, então, tornaram-se ainda mais críticas e buscavam dar voz à população calada pela censura. Quem não engoliu essa nova fase de canções de repressão de Chico foi a censura, que, após “Apesar de você”, passou a olhar suas canções com bastante desconfiança e com muito cuidado. É lógico que Chico percebeu. Suas letras, por mais “disfarçadas” que fossem, eram censuradas. Ainda assim, Chico tinha grande visualização e fazia muito sucesso: em 1971 lançou seu quinto LP, *Construção*, que denunciava ainda mais os problemas no país e cujas vendas atingiram rapidamente 100 mil cópias.

Em 1972, em parceria com Ruy Guerra, Chico escreveu o musical *Calabar – O elogio da traição*, dirigido por Fernando Peixoto. A peça:

se propunha a discutir a posição de Domingos Fernandes Calabar no episódio histórico em que o mulato tomou partido ao lado dos invasores holandeses contra a coroa portuguesa, e por isso foi condenado à morte como traidor. Claramente, havia um paralelo com a figura do capitão Carlos Lamarca, que em janeiro de 1969, numa ação audaciosa, deixou o Exército para integrar-se à guerrilha, levando consigo armas e munição. (HOMEM, 2009, p.110)

Para surpresa de todos, o texto não foi censurado. A peça foi montada. Quando tudo estava pronto, os produtores tentaram marcar uma data para a avaliação da peça pelos censores, porém, estes postergaram dizendo que o texto deveria passar por uma nova avaliação. Dias mais tarde, a Polícia Federal alegou que era preciso mais três ou quatro meses para um parecer. A peça precisou, então, ser abandonada e os artistas foram proibidos de proferir o nome da obra ou mencionar que o espetáculo foi censurado.

A pergunta que ficou no ar foi: por que censurar o espetáculo e sua divulgação e o texto não? A resposta é simples: cultura de massa. O texto havia sido escrito para poucos, apenas aos que têm acesso e hábito. A grande massa populacional era (e ainda é) facilmente manipulada pela mídia mais acessível: o rádio e a televisão. Tal constatação é possível ser encontrada em um trecho de *Calabar*: “[...] porque o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo” (HOLLANDA; GUERRA apud MENESES, 1982, p.38). Tal passagem permite inferir que a cultura de massa visa à manipulação da população. A censura prejudica não apenas o compositor, ela priva toda a população da informação e da verdade, visto que ela:

É um processo de amordaçamento, mas escalonado. *Calabar* teve a sua divulgação enquanto texto permitida; a apresentação da peça foi censurada. Assim também, algumas coisas podiam ser publicadas em jornal, mas não podiam sair em televisão: quantos lêem jornal, e quantos vêem TV? Como diz Alberto Dines, a liberdade é consentida num “sistema piramidal”: quanto maior a difusão, menor a desenvoltura. Com efeito, o problema mais grave em relação à censura é desinformar culturalmente; não é tanto prejudicar um ou outro autor, que não pode ter sua obra difundida, mas interromper o processo de formação do público, e, correlatamente, o desenvolvimento da obra dos autores. Assim, *emburrece-se uma geração inteira.*” (MENESES, 1982, p.38, grifos nossos)

Após a censura de *Calabar*, Chico acabou ficando na “lista negra” da censura, chegando a ter “[...] duas músicas vetadas para uma liberada, mesmo assim com cortes” (HOMEM, 2009, p.123) apenas por serem assinadas por ele. Chegou ao ponto de precisar gravar um disco com canções de outros compositores.

Buscando “driblar” a censura, Chico criou duas personagens interessantes nesta época, numa chamada “linguagem de fresta” “[...] que é em suma a linguagem do malandro, desse malandro que assumiu o nome de Julinho da Adelaide ou de Leonel Paiva” (MENESES, 1982, p.39). Irônico e debochado, Chico chegou a criar uma biografia para Julinho da Adelaide, concedendo entrevistas à imprensa que, também censurada, sabia da verdadeira história. Nelas, o personagem demonstrava apoio à ditadura e inveja de Chico Buarque. Julinho da Adelaide “funcionou”: as canções assinadas por ele e por Leonel Paiva (“Acorda, amor”, “Jorge maravilha” e “Milagre brasileiro”) foram aprovadas pela censura, apesar do conteúdo das letras. Contudo, a solução de utilizar pseudônimos não durou muito tempo, logo a censura exigia o CIC (atualmente intitulado CPF) e o RG do compositor anexado ao seu nome.

Sem poder utilizar suas personagens e necessitando ainda fugir da censura, Chico buscou outra saída: utilizar seu próprio nome, porém com letras de duplo sentido e metáforas, chegando a escrever letras enormes para confundir os censores e, ao serem aprovadas, gravar apenas as partes que realmente interessavam:

Daí que passou a fazer músicas, premeditadamente, com esses artifícios, porque assim matava dois coelhos: ficava de bem com a Censura e ampliava estrondosamente o campo de ação dessas músicas, que, provocando a polêmica, dando margem à discussão, a várias leituras, tornar-se-iam mais difundas. (CARVALHO, 1982, p.18)

Durante esse período, Chico conseguiu, mesmo tendo que se esforçar e redobrar a criatividade para driblar a censura, produzir uma obra extensa e riquíssima, com grande qualidade artística e carga histórica. Em suas canções de repressão, podemos encontrar mais informações e crítica sobre o período do que os próprios livros de história, muitos ainda manipulados e com poucas informações. Chico resistiu ao movimento de resistência por não acreditar no discurso de quem estava à frente dele logo no início do período, mas, após sentir na pele a repressão e a censura, como um bom crítico do seu tempo e “artesão da linguagem” (MENESES, 1982, p.17), ele sentiu-se obrigado a se posicionar utilizando sua voz e arte.



#### 4 REPRESSÃO E DENÚNCIA: ANÁLISE DE CANÇÕES

Como já afirmado anteriormente, as canções de Chico Buarque compostas no período de ditadura militar, sobretudo as canções de protesto, trazem marcas visíveis da censura e das condições sociais da sociedade na época. Estas canções eternizam os acontecimentos vivenciados pela população durante este período.

As chamadas canções de protesto denunciaram as atrocidades do período. O movimento de canções de protesto, chamadas de canção de repressão por Adélia Bezerra de Meneses, era formado, segundo a autora, por aqueles que “não têm nada pra perder” (MENESES, 1982, p. 70) que estavam descontentes com o rumo que o país tomara, “[...] daí o caráter reivindicativo e vingativo que as canções assumirão, num misto de recusa e espera. Recusa do atual, espera de uma realidade renovada” (MENESES, 1982, p. 70). Meneses ainda adiciona algumas características a estas canções: “[...] recusa do presente, espera de um futuro renovado, mas espera que é exigência: é assim que se apresentarão as canções de protesto de Chico Buarque, que aliarão crítica + utopia.” (MENESES, 1982, p.71)

Na análise das canções aqui empreendida, foi utilizada a terminologia adotada por ela, que defende a denominação ‘canção de repressão’:

Não se pode dizer que Chico Buarque seja “um cantor de protesto” propriamente dito. Ele próprio, em entrevistas à imprensa, recusa essa “pecha”: “...sou um cantor do cotidiano. Um cantor de resmungo. E uma pessoa de protesto”. No entanto, algumas de suas composições cumpriram historicamente o papel de canção de protesto – ou melhor, foram como tal utilizadas. (MENESES, 1982, p. 71)

Além disso, quando se fala em protesto, entende-se que é necessário um “grito reivindicativo”, um apelo direto pelo objetivo que se quer alcançar. Nas canções de Chico Buarque, sobretudo as que são objetos de análise deste trabalho, o caráter de denúncia sobre a repressão sofrida se sobressai ao protesto propriamente dito, que pode ocorrer, porém de forma indireta.

A canção, ou “voz que canta” (TATIT, 2002), comparada ao discurso falado, à “voz que fala” (TATIT, 2002), tem a possibilidade de eternizar um acontecimento, visto que provoca uma intensidade de sentimentos no ouvinte. Isso acontece, segundo Luiz Tatit, quando ocorre o processo de corporificação da fala ao canto:

[...] da forma fonológica passa-se à substância fonética. A primeira é cristalizada na segunda. As relações *in absentia* materializam-se *in praesentia*. A gramática linguística cede espaço à gramática de recorrência

musical. A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente. As inflexões caóticas das entoações, dependentes das sintaxes do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual. É a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis linguísticas. Aquelas fixam e ordenam todo o perfil melódico e ainda estabelecem uma regularidade para o texto, metrificando seus acentos e aliterando sua sonoridade. Como extensão do corpo do cancionista, surge o timbre da voz. Como parâmetro de dosagem do afeto investido, a intensidade. (TATIT, 2002, p.15, grifos do autor)

Devido a essa corporificação e, conseqüentemente, essa carga de “expressão do corpo que sente” (TATIT, 2002, p.15), a voz cantada transpassa uma carga emocional muito maior que a voz falada, que, por sua vez, tem apenas a função enunciativa, desaparecendo assim que sua função é cumprida. Sobre a voz falada, Tatit afirma que:

Por sua natureza utilitária e imediata a voz que fala é efêmera. Ela ordena uma experiência, transmite-a e desaparece. Sua vida sonora é muito breve. Sua função é dar formas instantâneas a conteúdos abstratos e estes sim devem ser apreendidos. O invólucro fônico é descartável. Por isso, a melodia da fala não se estabiliza, não se repete e não adquire autonomia. Apenas acompanha um texto que renova constantemente o compromisso entre os recortes da realidade e os recortes fonológicos. Está a serviço de um sistema de oposições previamente estabelecido que dispensa a necessidade de fixação e independência sonora. A gramática linguística da conta da representação do sentido e não tem finalidade em si mesma. Não tem porque se perpetuar em matéria fônica. (TATIT, 2002, p.15)

Ao contrário dela, como dito anteriormente, a voz cantada perpetua o discurso, ela tem o poder de traduzir a vida em melismas que, unido às palavras, levam ao ouvinte uma gama de sentimentos e sensações a partir de suas composições. Para explicar a imortalidade que a canção proporciona, Tatit esclarece que:

A voz que canta prenuncia, para além de um certo corpo vivo, um corpo imortal. Um corpo imortalizado em sua extensão timbrística. Um corpo materializado nas durações melódicas. É quando o cancionista ultrapassa a realidade opressora do dia-a-dia, proporcionando viagens intermitentes aos seus ouvintes. É quando o cancionista tem o poder de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas, em que só se inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos. (TATIT, 2002, p.16)

É esta característica que faz com que a canção seja um documento de seu tempo, e, sempre que repetida, retoma o sentimento por ela provocado. Logo, o cancionista, a partir de um fragmento de seu tempo, perpetua sua história, transformando-a em canção. Assim, sua obra, geralmente, é inspirada em sua vivência. O cancionista tem o desafio de transpor em canção o equilíbrio entre duas experiências: “[...] de um lado, sua vivência pessoal com um determinado conteúdo e, de outro, sua familiaridade e intimidade com as expressões e a técnica de produzir

canções” (TATIT, 2002, p.18). Este equilíbrio é encontrado nas duas obras a serem analisadas neste capítulo, obras estas que denunciam situações vivenciadas por Chico Buarque no período de ditadura militar, são elas, respectivamente, “Acorda amor” (1974) e “Angélica” (1977).

A primeira música a ser analisada, “Acorda amor” (anexo I), lançada no disco *Sinal Fechado*, pela gravadora Philips, com interpretação do próprio Chico Buarque e arranjo de Perinho Albuquerque, foi composta em 1974 pelo Chico, porém, tendo em vista que os censores já haviam assinalado o nome do compositor como autor de canções que poderiam ir de encontro à política de então, foi assinada por pseudônimos Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, criados pelo compositor. Esse estratagema permitiu que esta canção, que faz uma grande crítica aos acontecimentos da época, fosse aprovada pela censura, visto que, aparentemente, ambos os nomes inventados não representavam suspeição ou perigo aos censores:

A personagem autor Julinho da Adelaide foi sendo construído aos poucos, e seu “Ethos” é a de um sambista popular, que canta a “malandragem” dos morros e favelas onde pobres e negros são estigmatizados desde sempre e, suas prisões à vista de uma sociedade, ainda preconceituosa, são encaradas com naturalidade e não chamam a atenção. (LIMA; VEDOVATO, 2013, p.12)

Chico Buarque, oculto pela personagem, utiliza a canção para dizer ao público o que estava acontecendo. Já na introdução da música, há um ruído, um som característico de sirene, que nos aponta que a polícia está chegando, o que é refirmado na letra ao longo da canção. O mesmo som peculiar aparece também no final da canção, reiterando este símbolo sonoro que remete a essa instituição. Mesmo sem que o compositor utilize a palavra ‘policial’, ‘militar’ ou qualquer outro termo, conseguimos entender que ele está se referindo a esta entidade:

Ao reconhecermos o som de uma sirene, tanto pelas suas qualidades timbrísticas quanto pela sua curva melódica característica, reconhecemos um ator do discurso – que será depois aproveitado pela letra. Graças à metáfora espacial, somos informados que a “polícia chegou”. Pouco importa se o som foi produzido por uma sirene de fato, ou se é um som artificial gerado por um sintetizador, ou se é o som de um violino manipulado eletronicamente. O que importa é que o signo sonoro possa ser corretamente decodificado. (DIETRICH, 2008, p.192)

Na letra da canção, o primeiro verso, “Acorda, amor”, que também é o nome da canção, remete não só à mulher amada que dorme ao lado da personagem, mas clama o despertar da letargia à uma população que está de olhos fechados às

atrocidades cometidas pelos militares, à uma nação amordaçada, para que esta fique atenta ao que acontece na calada na noite:

Ainda sobre a metáfora construída no título do poema-canção, é possível redimensionar o contexto, ou seja, olhar para o verbo “acordar” como um alerta, que talvez indicie àqueles que praticavam ou sofriam ações do governo militar, bem como um ataque à censura, clamando pela liberdade. (EPIFANIO, 2011, p.15)

Na sequência, Chico relata na canção o que ele sofreu em 1969, quando foi levado ao DOPS após ser retirado à força de sua casa. Chico prestou depoimento e, depois de interrogado, foi informado que deveria avisar todas as vezes que pretendesse sair do país, limitando e dificultando a liberdade do compositor (HOMEM, 2009, p.75).

Como mencionado, a letra da canção segue dizendo, logo após o pedido de atenção à nação, que:

Eu tive um pesadelo agora  
Sonhei que tinha gente lá fora  
Batendo no portão, que aflição

A passagem demonstra o medo, a falta de segurança que aqueles que lutavam pela sua liberdade tinham. O medo e, conseqüentemente, a ansiedade, era exatamente o que buscava o governo, visto que era por meio do temor que havia um controle da população, já que tal sentimento é um estado emocional que aparece:

[...] em resposta a uma ameaça conhecida e definida. Pode-se dizer que o medo envolve a avaliação intelectual de um estímulo ameaçador e a ansiedade é a resposta emocional a essa avaliação. [...] Assim, o medo produz a ansiedade, que prepara o indivíduo a tomar as medidas necessárias, para evitar a ameaça ou, ao menos atenuar suas conseqüências. (GONÇALVES; BETSIE *apud* ENGSTER 2013, p.09)

Logo, o indivíduo tomado por esse medo, por saber que a qualquer momento poderia ser capturado, sofria com a ansiedade e desespero (aflição), sofrendo com terrores noturnos e pesadelos, acordando no meio da noite com qualquer barulho, em estado de alerta a todo momento. Os militares e grupos que apoiavam o governo ditatorial agravavam essa ansiedade ameaçando aqueles que representassem aversão ao governo. Chico Buarque chegou a receber um bilhete com os seguintes dizeres:

Você lê jornais? Então sabe que teu “pai espiritual”, Fidel Castro, continua libertando milhares de presos políticos. O Brasil tem cerca de 400 e Cuba milhares. Onde há mais liberdade? Você continua sendo o primeiro em nossa relação.

O Comando de Caça aos Comunistas deseja a você, ativista canalha comunista que enxovalha nosso país, um péssimo Natal e que se realize no ano de 1980 nosso confronto final. (HOMEM, 2009, p.164)

Ou seja, buscando calar a oposição, provocando medo, aflição e ansiedade, militares e paramilitares utilizavam de ameaças e coerção, torturando psicologicamente a oposição, causando distúrbios psicológicos culminando em pânico e, conseqüentemente, pesadelos. Aliado a estas ameaças, os militares pintavam para a população desinformada uma imagem errônea daqueles que eram considerados “comunistas”, ou seja, os que eram contrários ao governo, ou aqueles que apenas buscavam mudanças e questionavam as desigualdades sociais, atribuindo a eles título de monstros para que a população os entregasse, facilitando o trabalho dos DOPSs:

Tais concepções promoveram invasão de domicílios de supostos acusados de “subversão”, seqüestro como detenção, a contra-informação, paranóia generalizada da sociedade, consolidação do termo comunista como sinônimo de, entre outras coisas, “terrorista”, “assassino”, “seqüestrador” e “comedor de criancinhas”. (FERNANDES, 2011, p.2)

Logo, “o terror psicológico, através da contrapropaganda e informação, além de ameaças a familiares e amigos dos “subversivos” sequestrados e torturas” (FERNANDES, 2011, p.10) provocavam os pesadelos dos perseguidos. Os militares torturavam e “consumiam” com muitos presos políticos, deixando a oposição ainda mais assustada e com medo de ser retirada a força de suas casas para um interrogatório nas dependências do DOPS. Não interessava também se aquele que fosse capturado era inocente ou não, assim ainda servia de exemplo para os outros:

[...] houve a criação de centros clandestinos de detenção, tortura, desaparecimento de centenas de pessoas, morte e ocultação de cadáver. As vítimas desses atos ilícitos, clandestinos, ilegítimos e ilegais eram aterrorizadas e foram muitas, mas que podem ser representadas por dois grupos: o primeiro era formado por estudantes, trabalhadores e sindicalistas envolvidos com algum movimento social, seja ele estudantil, dos trabalhadores ou na esfera sindical, todos eles lutando tanto por melhorias estruturais no Brasil, sejam esses movimentos auto-intitulados comunistas/socialistas ou não. O questionamento das desigualdades sociais ou que propusesse mudanças para a sociedade eram taxadas de ideais comunistas e eram fortemente tripudiadas por setores conservadores da sociedade, mesmo elas sendo feitas por organizações não-revolucionárias, e até mesmo por aqueles que proclamavam a modificação da sociedade, como era o caso das organizações comunistas que exigiam o fim do capitalismo e

a construção do mundo social e politicamente igualitário, ou seja, o comunismo. (FERNANDES, 2011, p.2)

Ainda nesta primeira estrofe, o eco da terminação “*ura*” encontrado no verso “Era a dura, numa muito escura viatura” remete à ditadura, denunciando que a *criatura* temida no pesadelo é a “dura”, ou seja, os militares da chamada “linha dura” da ditadura, conhecidos como anticomunistas, que chegavam em carros escuros a fim de prender e eliminar os “subversivos”.

No fim da primeira estrofe o verso com o irônico imperativo “chame o ladrão” aparece pela primeira vez. Esse verso tem grande recorrência na canção, é a que mais se repete e, conseqüentemente, a que mais marca, podendo ser considerada fortemente crítica, visto que, após concluir que é a polícia, há o clamor pelo ladrão, já que os representantes da lei são temidos, uma vez que representam maior ameaça e possível concretização de prisões, torturas e desaparecimentos já conhecidos pelos perseguidos. Por que então chamar o ladrão? O compositor faz uma brincadeira com o antônimo de ‘policial’. Ou seja, o eu lírico, desconstruindo os órgãos de segurança do governo, que deveriam proteger o cidadão, clama pelo oposto da polícia para, quem sabe, estar protegido. Além do mais, as pessoas vistas como “criminosas” na época, no caso aqueles que defendiam as ideias revolucionárias, eram exatamente quem poderia ajudar a personagem a se esconder dos militares. Então, chamar o ladrão talvez fosse a única esperança para se livrar da iminente prisão.

Se na primeira estrofe tudo não passa de um sonho ruim, um mau presságio, na segunda estrofe, o pesadelo torna-se realidade. Pedindo novamente o despertar para o que está acontecendo na órbita da sociedade, a personagem da canção observa:

Não é mais pesadelo nada  
Tem gente já no vão de escada  
Fazendo confusão, que aflição

Os versos acima anunciam que de fato há movimentação, pessoas vindo em direção à sua porta para levá-lo ao seu possível destino derradeiro. O sentimento de medo e desespero, marcado pela expressão “que aflição” é retomado na letra, demonstrando o terror experienciado pelos perseguidos pela ditadura militar.

Adiante, na mesma estrofe, o protagonista amedrontado da canção reafirma quem está lá fora utilizando a expressão “São os homens”, conhecida por ser utilizada popularmente para se referir aos policiais. Após essa afirmação, há o acréscimo do “E

eu aqui parado de pijama”, que mostra o quanto a pessoa, despertada durante a noite, está à mercê dos militares, revelando que sua “[...] impotência é caracterizada pela sua vestimenta, o pijama” (EPIFANIO, 2011, p.16), que evidencia que ele não está representando nenhum perigo maior aos militares, não está esperando com armas ou preparado para um possível confronto, como um bandido perigoso, um “terrorista”, estaria. Trata-se de uma pessoa comum que está em sua casa, dormindo (ou tentando dormir) ao lado de sua esposa. Complementando, o eu lírico ainda demonstra a sua insatisfação afirmando que “Eu não gosto de passar vexame”, “[...] primeiro por não poder reagir, segundo por uma possível humilhação” (EPIFANIO, 2011, p.16). Após a invasão policial noturna, a terceira estrofe dá a entender que o cidadão comum foi levado pelos militares, mas esta parte da canção será, para facilitar o andamento da leitura aqui proposta, analisada por último.

Seguindo para a quarta estrofe, após o terror psicológico, a sensação de falta de segurança e os pesadelos, a invasão noturna da polícia e a prisão, o eu lírico, repetindo a frase “Acorda, amor”, adverte sua amada (que, como já dito, remete à nação adormecida) para ter cuidado com a criatura que ele se refere como *bicho*, avisando:

Que o bicho é brabo e não sossega  
Se você corre, o bicho pega  
Se fica não sei não  
Atenção

Nesta estrofe, podemos ligar o termo “bicho pega” à expressão popularmente utilizada quando uma situação está muito ruim, quase insustentável, como é o caso da censura, prisões, torturas e desaparecimentos na ditadura militar. Além disso, em rápida busca em um dicionário, a palavra *bicho* tem alguns possíveis significados:

1. Designação dada a diversos animais.
2. Cavalo ou touro.
3. Criatura insignificante.
4. Pessoa pouco sociável.
5. *Ser imaginário usado para meter medo às crianças.* = .OGRO, PAPÃO
6. [Portugal, Informal] Estudante do ensino secundário, entre os estudantes universitários de Coimbra.
- 7.[Brasil, Informal] Estudante do primeiro ano de um curso superior = CALOURO
8. [Brasil] Jogo semelhante à .loteria em que as apostas recaem em animais que representam grupos de números. = JOGO DO BICHO
9. [Brasil, Informal] Designação dada a coisa ou pessoa de que se fala (ex.: *o bicho vem aí, delegado*).

11. [Brasil, Informal] Forma de tratamento usada como incitamento ou como simples vocativo (ex.: *o dinheiro sumiu, bicho*).<sup>6</sup>

Destas definições, a que nos interessa é a de número 5, que define 'bicho' como uma criatura inventada para assustar as crianças, faz menção também a uma das mais conhecidas criaturas, o bicho papão. Indo mais a fundo e procurando a definição de bicho papão, foi encontrada a seguinte explicação:

[...] de bicho, do latim vulgar bestium ou bestia, besta, bicho, e papão, do étimo pap, de papar, do latim pappare, comer, com acréscimo de "ão", indicando que o bicho é grande. Designa monstro imaginário que alude implicitamente à antropofagia, pois é um animal que come carne humana.<sup>7</sup>

Ou seja, é popularmente conhecido como uma criatura que assusta, captura e consome a carne humana para se alimentar e tornar-se forte, logo, impedindo que o indivíduo capturado seja encontrado após esse ataque. Levando em consideração o período obscuro relatado nesta canção, fica claro que o bicho são os militares da ditadura, visto que, como mencionado anteriormente, “[...] houve a criação de centros clandestinos de detenção, tortura, desaparecimento de centenas de pessoas, morte e ocultação de cadáver” (FERNANDES, 2011, p.2), práticas comuns durante o período ditatorial, quando os “subversivos” eram capturados em uma busca para impedir o enfraquecimento do poder do governo. Na canção, a personagem afirma que esse bicho não sossega, não adianta tentar fugir ou se esconder. Após esta comparação com a lenda do monstro comedor de carne humana, o eu lírico pede para que o interlocutor tenha “Atenção”, ou seja, cuidado com a besta que está à solta.

Na sequência, após o eu lírico afirmar que o bicho não sossega, que independentemente da permanência ou do movimento, essa entidade que representa o Estado opressor vai encontrar e capturar os perseguidos, existe a afirmação de que esse ataque “Não demora/Dia desses chega a sua hora”, já que as prisões eram frequentes e, aqueles que eram “[...] considerados terroristas por terem algum vínculo com o comunismo, entravam em uma lista, na qual eram nomeados por códigos de números e cifras” (FERNANDES, 2011, p.9), facilitando a localização dos perseguidos. Portanto, independente do lugar em que tentassem se esconder, mais cedo ou mais tarde seriam encontrados (a título de ilustração, na letra de “Hino de

<sup>6</sup> Significado da palavra "bicho", em *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em <<https://www.priberam.pt/dlpo/bicho>> Acesso em 26 de out. de 2017

<sup>7</sup> Origem etimológica de “bicho papão”, em *Dicionário Etimológico*. Disponível em <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/bicho-papao/>> Acesso em 26 de out. de 2017



Duran”, Chico sintetiza essa onipresença dos poderes repressivos nos versos “A lei tem ouvidos pra te delatar/Nas pedras do teu próprio lar”).

Consciente da perseguição acirrada que o governo militar empreendia contra os inimigos do regime, no samba ora analisado, o eu lírico aconselha “Não discuta à toa, não reclame”, deixando claro que o motivo pelo qual ele estava sendo preso era ter ideias contrárias e questionar as ações do governo e, novamente, chama pelo ladrão. É relevante apontar que nesta estrofe, após a captura do eu lírico já efetivada, há uma espécie de “auge” no desespero quando a personagem não apenas ‘chama’ o ladrão, mas ‘clama’ por ele. Carneiro explica a diferença entre os dois verbos:

[...] chamar e clamar pertencem à mesma matriz latina, *clamare*, e chamar é dizer em voz alta o nome de alguém para que venha; acordar; convocar; atrair, seduzir, enquanto clamar é proferir em voz alta, bradar, gritar, exclamar; implorar, rogar, exorar, exigir, reclamar. (CARNEIRO, 2011, p.145)

Assim, enquanto aconselha sua amada, a partir da própria experiência, tentando ajudá-la a não ser capturada também, o eu lírico, no ápice de seu desespero e aflição, clama, implorando ao ladrão.

Para finalizar esta estrofe, no verso “Não esqueça a escova, o sabonete e o violão”, que funciona como um breque<sup>8</sup>, o compositor faz uma possível brincadeira com produtos de higiene para serem levados para sua estada na prisão e, é claro, o violão, que, como metonímia, é a extensão da voz do artista, visto que, como no hino à anistia “O Bêbado e a Equilibrista”, de João Bosco e Aldir Blanc, “sabe que o show de todo artista/Tem que continuar”.

A terceira estrofe apresenta os seguintes versos:

Se eu demorar uns meses  
Convém, às vezes, você sofrer  
Mas depois de um ano eu não vindo  
Ponha a roupa de domingo  
E pode me esquecer

Neste trecho, o eu lírico prepara sua amada para o que pode acontecer com ele, instruindo-a para que ela não espere muito por ele, já que era sabido que os presos políticos da época acabavam sumindo. Ele pede que, se caso ele não venha em um ano, ela coloque a roupa de domingo, roupa esta que podemos entender como

---

<sup>8</sup> Segundo o *Dicionário de termos e expressões da música*, o Samba de Breque consiste em um “[...] samba fortemente sincopado que emprega longas pausas chamadas breques, onde são inseridas frases faladas, declamadas, ou ainda comentários” (DOURADO, 2008, p.291)

vestimenta de celebração, já que o domingo é culturalmente conhecido como o dia da família, dia em que é costumeiro aos cristãos ir à igreja, vestindo sua melhor roupa, e esquecê-lo, dando a entender que ela deve achar outro marido, visto que ele possivelmente estará morto.

Nesta estrofe, podemos perceber a inserção de um processo de passionalização em uma canção em que há a predominância da figurativização e da tematização. Sobre a figurativização, Tatit explica que é um “[...] processo inerente à composição de canções, responde pelo efeito de fala natural no interior dessas pequenas obras, dando-nos a impressão de que as frases cantadas poderiam também ser frases ditas no cotidiano” (TATIT, 2014, p.34). Este processo é exatamente o que percebemos ao longo da canção analisada, já que ela sugere “[...] ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas” (TATIT, 2002, p.21).

Sobre a passionalização e a tematização, Tatit explica as terminações a partir das tensões de sons predominantes na canção, já que ultrapassando a função de cumprir “[...] um papel fundamental na inteligibilidade do texto e na criação de figuras enunciativas, as vogais e as consoantes são também trabalhadas de um ponto de vista sonoro para poder representar a disposição interna do compositor” (TATIT, 2002, p.22). Tatit difere as duas afirmando que:

Ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo *passionalização*. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização*. (TATIT, 2002, p.22, grifos do autor)

Logo, é visível que esta estrofe possui uma característica singular em relação ao resto da canção: ela possui uma melodia diferente das outras estrofes. As outras são marcadas, além da figurativização, como mencionado, também pela tematização, visto que “[...] a tendência à tematização, tanto melódica quanto linguística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (linguístico-melódica). Cria-se, então, uma relação motivada pela ideia [...] e o tema melódico erigido pela reiteração” (TATIT, 2002, p.23). No que diz respeito à terceira estrofe, fica evidente que está assinalada pela passionalização porque:

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce uma paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela *desunião amorosa* ou pelo sentimento de *falta de um objeto de desejo*. (TATIT, 2002, p.23, grifos nossos)

É interessante observar que, além da mudança da melodia, havendo um prolongamento das vogais, a estrofe é marcada justamente pela possível *desunião amorosa*, apontada por Tatit como uma das tensões mais comuns presentes na passionalização. Desunião que é provocada pelo possível desaparecimento do preso político pelas mãos dos militares da ditadura militar, comum ao período, como antes mencionado.

Ao fim da discussão e análise desta canção, é possível observar que o compositor narra momentos críticos desta época sombria, momentos estes que apenas quem os vivenciou pode traduzir de forma tão expressiva e crítica em uma canção de alguns minutos. Além disso, é importante ressaltar que, mesmo narrando em caráter de denúncia estes acontecimentos de forma tão explícita, a canção não foi censurada, visto que os censores não viam em Julinho da Adelaide/Leonel Paiva uma ameaça. Utilizando a linguagem de fresta, mais uma vez, Chico pode clamar pelo despertar da sociedade.

A noção de passionalização mencionada na análise da canção anterior é encontrada também na canção “Angélica” (1977, anexo II), segunda canção a ser analisada, composta por Chico Buarque em parceria com Miltinho, com arranjo de Dori Caymmi, foi lançada no álbum *Almanaque* de 1981, também pela gravadora Phillips. Esta canção é marcada pelo lamento da mãe que perdeu e busca por seu filho. A melodia é lenta e, como principal característica da passionalização, possui vogais alongadas. Além disso, a recorrência de sons nasais reafirma o tom de lamento da canção, levando em consideração que “[...] a ressonância nasal torna as vogais aptas a exprimir sons velados, prolongados [...] e a sugerir distância, lentidão, moleza, *melancolia*” (MARTINS, 2008, p.53, grifos nossos). A partir desta constatação, notamos ao longo da letra da canção, palavras como “quem”, “mulher”, “canta”, “sempre”, “embalar”, “meu”, “mora”, “escuridão”, “mar”, “arranjo”, “menino”, “descansar”, “arranjo” e várias outras com sons nasais, que demonstram a *melancolia*, a angústia da mãe que busca incessantemente por seu filho.

A canção inicia com o questionamento “Quem é essa mulher?”, refrão que se repete em todas as quatro estrofes. Esta frase nos remete à personagem cujo nome é o título da canção. O nome Angélica é uma referência ao nome de Zuzu Angel, a quem Chico Buarque presta homenagem denunciando a luta da mulher em busca de notícias sobre o filho.

De acordo com informações da história recente do país, Zuzu Angel foi uma bem-sucedida estilista brasileira que passou anos tentando desvendar e denunciar a morte de seu filho Stuart Edgar Angel Jones, preso político, militante do Movimento Revolucionário 8 De Outubro (MR-8), capturado no dia 14 de junho de 1971 por militares da ditadura. Com o objetivo de obter notícias de seu filho, a estilista fez várias ações: mandou cartas a políticos brasileiros e americanos (o pai de Stuart era americano), levou o caso a todos os meios de imprensa que estivessem dispostos a ouvi-la e chegou até a organizar um desfile em forma de protesto, tornando o caso internacionalmente conhecido. A história da estilista chegou a ser relatada em uma obra cinematográfica que levava seu próprio nome, com direção e roteiro de Sergio Rezende e distribuição pela Warner Bros em 2006, em cuja trilha sonora consta a canção “Angélica”.

Outra possível alusão vinda do nome título da canção, como afirma Tomazi, é que o nome nos leva a imaginar uma figura angelical, um anjo, remetendo à religião ou espiritualidade:

De fato, existe uma relação de sentido que é dada pela própria língua: a palavra inglesa “angel” tem origem latina, *angelus-i*, remetendo ao substantivo anjo; assim, angélica que vem do latim *angelica-ae*, é substantivo feminino de *angelicus*, relativo a anjo. Angélica, na letra da canção, é ainda, a mãe de um filho/anjo, conforme deixam transparecer os versos onze e doze. Podemos dizer, então, que o nome “Angélica” direciona um sentido importante para a compreensão do texto. Indo mais além, esse nome “Angélica” estaria remetendo ao domínio do discurso religioso e musical, já que angélica, além de ser um instrumento musical era, também, uma lição cantada por ocasião da bênção do círio pascal, levado em procissão de um lugar a outro, remetendo à crucificação, ao sofrimento, à morte e à ressurreição de Jesus. (TOMAZI, 2012, p.10)

Tomazi nos traz a ideia de um ser divino, que na religião é visto como um ser que guia e protege, exatamente o que a figura materna afirma querer na canção. Além disso, traz mais uma alusão a partir do símbolo do anjo: a procissão de crucificação de Jesus Cristo, na qual sua mãe, Maria de Nazaré, que acompanhou a caminhada tomando as dores de seu filho, mesmo após a sua morte na cruz, acreditou no reencontro com o primogênito. Aliás, a cruz, objeto de madeira utilizado para a morte

lenta daqueles considerados subversivos à época de Jesus Cristo, lembra um instrumento de tortura muito utilizado na época da ditadura militar brasileira (o qual foi inclusive utilizado na tortura de Stuart Angel): o pau de arara. Tomazi afirma que a cruz e os anjos também foram utilizados por Zuzu Angel como símbolos de protesto:

Há razões históricas contextuais que reiteram essa interpretação: após o desaparecimento do filho, numa busca desesperada e mesmo obsessiva, Zuzu Angel criou um visual de denúncia, passando a se vestir toda de negro, com uma écharpe de organza cobrindo os cabelos, um anjo nu rodeado de flores ornamentava o seu colo e, na cintura, muitas cruces de todos os tamanhos; com isso, o símbolo do martírio de Jesus Cristo era o reflexo do seu martírio de mãe, de sua vida sacra, de sua peregrinação em busca do filho. (TOMAZI, 2012, p.10)

Logo, além de relatar a experiência de Zuzu Angel, o compositor ainda reforça a ideia da mãe que sofre por seu filho, que é protetora e guia e, mesmo tendo consciência de que seu filho estava morto, lutava e acreditava no seu encontro com ele, seja físico ou espiritual.

Ao iniciar a letra da canção, percebemos que a indagação recorrente em todas as estrofes é marcada por ser em terceira pessoa. A estratégia de utilização do pronome *quem* pelo enunciador “[...] não revela sua identidade e que a pergunta retórica provoca uma discussão a esse respeito, estando a resposta, todavia, no próprio contexto situacional.” (MOTA; RIBEIRO, 2016, p. 285), podendo remeter a uma possível tentativa de esconder a identidade a fim de se esquivar da repressão do período ditatorial. Além disso, apesar da canção ser assumidamente composta para Zuzu Angel, ela representa o sofrimento de várias mulheres que perderam seus filhos para a repressão ditatorial, logo, “essa mulher” da letra da canção, a Angélica, pode ser todas as mães que buscam por seus filhos.

Complementando a observação acima, na primeira estrofe, é adicionado o verso “que canta este estribilho”, mostrando que a figura de “esta mulher” repete várias vezes o mesmo discurso, incessantemente, como um bordão. Ao retomar a história de Zuzu Angel, percebemos que a expressão “este estribilho” funciona como uma metáfora que representa a busca incessante de respostas sobre o paradeiro de seu filho.

Na sequência da estrofe, a voz, que antes era em terceira pessoa, passa a ser em primeira, dizendo que “Só queria embalar meu filho”. Percebe-se que, a partir das palavras ‘meu’ e ‘filho’, quem responde à questão é a figura materna, resposta marcada por um “[...] advérbio só que modaliza uma desculpa” (TOMAZI, 2012, p.14),

ou seja, ela responde como se fosse culpada de algo, que a motiva a repetir sempre o mesmo bordão, mostrando que *apenas* gostaria de ter notícias de seu filho, de poder embalá-lo, ação típica da figura materna em relação a um recém-nascido. Porém, concluímos que ela já não pode porque o filho, “Que mora na escuridão do mar”, não está ao seu alcance. Este último verso retrata um dos possíveis fins dado ao corpo de Stuart. Havia indagações de que seu cadáver havia sido transportado por um helicóptero da marinha e jogado ao mar, após sua morte provocada por torturas.

A segunda estrofe, após a pergunta recorrente (quem é essa mulher) seguida pelo verso “Que canta sempre esse lamento?”, referindo-se novamente ao desespero da busca pelo filho, segue com os versos “Só queria lembrar o tormento/Que fez o meu filho suspirar”, que remete às torturas que levaram Stuart à morte, relatadas em carta<sup>9</sup> enviada à Zuzu Angel por Alex Pollari de Alverga. Na carta, Alex relata que, após sessões de espancamento, choques elétricos, afogamentos e pau de arara, Stuart foi amarrado com o rosto bem próximo ao cano de escape de um carro, arrastado pelo pátio do Centro de Informação da Aeronáutica (CISA), na Base Aérea do Galeão e, após passar a tarde inalando os gases tóxicos, veio a óbito.

Seguindo, a terceira estrofe é iniciada pelos versos “Quem é essa mulher/Que canta sempre o mesmo arranjo?”, que retomam a ideia de estar repetindo e buscando incessantemente o corpo de seu filho, assim como mantém a expectativa de justiça. Sobre esta repetição do verbo ‘cantar’, Mota e Ribeiro afirmam que “[...] na canção em análise o “cantar” possui um valor catártico, de libertação. Nesse viés, inferimos que a reiteração do verbo “cantar” em todas as estrofes revela uma forma de resistência.” (2016, p.285), ou seja, a repetição remete à insistência retomada a cada estrofe, reafirmada pelo advérbio ‘sempre’, também recorrente na canção. A estrofe continua com os versos “Só queria agasalhar meu anjo/E deixar seu corpo descansar”, marcando o desejo reivindicado por Zuzu Angel: encontrar o corpo de seu filho Stuart para, ao menos, poder dar a ele um enterro digno. O fato de Zuzu não poder sepultar seu filho, torna o sofrimento ainda maior, devido à cultura em relação ao ritual de sepultamento, visto que:

[...] para alguns povos, a morte não pode ser confirmada até que seja concluído o rito de sepultamento do corpo. Isso quer dizer que o reconhecimento ou a validação da morte só se dá depois das cerimônias funerárias. Só então a alma pode deixar uma morada — o corpo — para

<sup>9</sup> Disponível em <<https://www.zuzuangel.com.br/documental/fotocopia-de-carta-de-alex-pollari-de-alvarenga-relatando-a-prisao-e-as-sessoes-de-tortura-sofridas-por-stuart>>. Acesso em 31 out. 2017.

alcançar outra — o cosmos. Sem isso, ela sequer é aceita na comunidade dos mortos. (SOUZA, 2017, p.6)

Ou seja, além de todos os absurdos sofridos por Stuart antes da morte, segundo estas crenças, sua alma ainda estaria sofrendo devido ao fato do corpo não ter sido sepultado. Zuzu lutava por, pelo menos, poder deixar seu filho *descansar* após sua trágica morte, desejo que não foi realizado, visto que até hoje não há vestígios do corpo de Stuart.

Neste verso ainda, o compositor retoma a ideia de anjo, só que desta vez, remete ao sentido de “Criatura, de natureza puramente espiritual. Pessoa muito virtuosa, inocente. Criança.” (FIGUEIREDO, 2013, p.160), ou seja, a mãe relata que seu filho é inocente, puro, sem capacidade de fazer mal a ninguém. Logo, a mãe protetora e guia busca o corpo de seu filho inocente para poder dar a ele o merecido descanso, visto que foi morto como se fosse algo ruim, alguém oposto a um anjo, tendo sua imagem sido associada com algo parecido a um monstro, como era feito pelos militares.

Na quarta e última estrofe, a canção novamente se inicia com o refrão seguido do verso “Que canta como dobra um sino?”. Neste segundo verso, o sino pode remeter aos sinos comumente ouvidos em uma marcha fúnebre, anunciando a morte de alguém, reafirmando a certeza da morte do ente querido. Além disso, retoma a ideia de repetição já que o bater do sino é, geralmente, contínuo e em um mesmo tom. Nos versos seguintes desta estrofe, novamente a figura materna responde, desta vez dizendo que “Queria cantar por meu menino/Que ele já não pode mais cantar”.

Esta estrofe representa exatamente o que fez a estilista desde o desaparecimento de seu filho até o fim da sua vida: falou, gritou pelo seu filho Stuart, que *já* não podia mais reivindicar, pois havia sido calado eternamente. O mesmo faz Chico Buarque com essa canção: incorpora o sofrimento de Zuzu Angel e faz da dor dessa mulher denúncia, além de pôr em destaque o fato de Zuzu também ter perdido a vida em um acidente inexplicado provocado pela ditadura militar. Dias antes de ser assassinada, Zuzu deixou um bilhete a várias pessoas, inclusive para Chico afirmando que, se algo acontecesse com ela, seria obra dos mesmos assassinos de seu filho Stuart. O fato de esta mulher estar morta explica também o verbo ‘queria’, no passado, presente em todas as estrofes da canção em que havia a voz da mãe. Ela *só queria*, por isso foi assassinada.

Zuzu Angel fez o que pôde para ser ouvida, aproveitando de sua imagem já conhecida para zelar e buscar – assim como a canção analisada – por seu filho que, mesmo sendo inocente, foi morto por um regime que buscava calar aqueles que representassem qualquer perigo à sua ideologia. Segundo sua filha, Hildegard Angel, “minha mãe passou os últimos anos de vida juntando fragmentos da memória de meu irmão Stuart, como se através deles quisesse recompor o corpo que não conseguia encontrar para enterrar.”<sup>10</sup> Zuzu, mesmo tendo sua imagem conhecida internacionalmente e, conseqüentemente, tendo maior audiência sobre o caso, contrário de casos de outras “Zuzus” menos favorecidas, não conseguiu ter notícias do corpo de seu filho e acabou juntando-se a ele na escuridão eterna.

Chico, utilizando a canção Angélica, denunciou não só o assassinato de Stuart e, por consequência, a luta e também assassinato de Zuzu Angel. Na canção, ele denunciou o que acontecia – e que se tentava esconder ou disfarçar da população – naquela época. A letra não se restringe somente à história de resistência de uma mãe, mas de todas aquelas que sofreram da mesma forma em busca de filhos, cônjuges e outros entes queridos que tiveram o mesmo destino por simplesmente pensar de forma contrária e se expressar de acordo com o que acreditavam. Chico utilizou de sua voz e criatividade para reforçar e eternizar a busca por respostas que Zuzu fazia incessantemente nos últimos anos de sua vida.

---

<sup>10</sup> Hildegard Angel em entrevista ao Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/zuzu-angel/mae-coragem/>> Acesso em 12 nov. 2017



## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O período histórico em que compreende-se como ditadura militar foi um dos mais obscuros da história brasileira. A repressão e manipulação da grande massa populacional, criando monstros para que houvesse alvoroço social contra aqueles que eram vistos como subversivos, além de promover o terror psicológico a partir de ameaças, sequestros, torturas e assassinatos, culminando no amordaçamento criado a partir do medo, fez que boa parte da população fechasse seus olhos aos acontecimentos e não se manifestasse contra as atrocidades da época. Outros, ainda, cegados pela manipulação militar ou defendendo seus interesses políticos e econômicos, aplaudiam em pé as investidas da ditadura contra aqueles que apresentavam alguma ameaça ao regime.

Apesar disso, o período ditatorial contou com grande efervescência cultural, iniciada ainda na época do governo JK e provocada pelo movimento iniciado pelos CPCs que, apesar de obras de qualidade duvidosa, mobilizaram vários estudantes que se empenharam na produção cultural intrinsecamente ligada à militância política. Logo, os acontecimentos da época e a repressão sofrida por aqueles que realmente desejaram que sua voz fosse ouvida, buscando a denúncia e a militância, serviram de inspiração para a produção cultural.

Chico Buarque é exemplo da utilização dos acontecimentos da época como inspiração para canções de cunho denunciador das repressões sofridas. O artista, que desde pequeno sonhava em ser cantor do rádio, teve seu despertar para o ofício de compositor já preocupado com a questão social e, mais tarde, ao ingressar na faculdade, a efervescência política do momento e o movimento estudantil o levaram a se aprofundar ainda mais na função de compositor, ou seja, o período de ditadura militar apenas permitiu que Chico Buarque mostrasse exatamente o que ele sempre foi: um crítico social.

Mesmo com o desânimo e a tentativa de afastamento momentâneo do movimento de militância, a crítica social sempre esteve presente em suas canções, e Chico evoluía a cada composição. Porém, o salto da vertente crítica aconteceu após ele voltar do autoexílio da Itália e levar o choque da realidade em que o Brasil se encontrava, passando a denunciar os absurdos da época. O compositor realmente incomodou o regime, visto que suas canções, que não faziam vista grossa às atrocidades cometidas pelos militares, eram abraçadas pela população que, várias

vezes, utilizavam-nas como hinos de protesto. Suas composições se tornaram verdadeiros documentos históricos deste período da história brasileira.

As canções analisadas neste trabalho deixam claro a função de documento de seu tempo: elas retratam o desespero daqueles que não aceitavam calados as condições impostas pelo regime opressor e, conseqüentemente, o triste fim destas vidas que apenas buscavam a liberdade. As canções relatam criticamente as atitudes tomadas pelo regime, que não media esforços para retirar de circulação aqueles que representassem perigo à ideologia do Estado.

Em “Acorda, amor”, o compositor relata as invasões e prisões que aconteciam na calada da noite – evento que o próprio compositor experienciou – sem que a sociedade tomasse conhecimento, fazendo que os indivíduos simplesmente sumissem sem deixar rastros. Em contrapartida, em “Angélica”, baseada na vida de Zuzu Angel, é relatado o sofrimento daqueles que ficam, que perdem seus entes queridos para a ditadura militar e passam o resto de suas vidas em busca de respostas e que, no caso de Zuzu, por incomodar com suas investidas e questionamentos, por “fazer muito barulho”, acabam tendo o mesmo destino trágico daqueles por quem busca justiça.

Portanto, Chico Buarque, em suas canções de repressão, consegue traduzir o clima de repressão, terror e luto em que se encontravam os brasileiros em canções que fazem uma crítica tanto ao Estado, que promovia esse clima, quanto à população adormecida que não via – ou fingia não ver – o que estava sendo feito com a sociedade e o seu direito de liberdade. O domínio de palavras demonstrado por Chico Buarque, assim como o jogo que ele faz com elas, permite leituras mais aprofundadas sobre o período em questão. Além disso, por ter vivenciado a perseguição por ser visto como ameaça ao regime, o compositor tem maior propriedade para relatar os acontecimentos. Essas canções transcendem o contexto de produção e permitem contar às próximas gerações o que ocorria neste período, servindo também como forma de alerta aos próximos que virão. Chico Buarque foi, e ainda é, um grande crítico social da sociedade brasileira.

## REFERÊNCIAS

ACERVO DIGITAL ZUZU ANGEL. **Fotocópia de carta de Alex Polari de Alvarenga relatando a prisão e as sessões de tortura sofridas por Stuart.** Disponível em <<https://www.zuzuangel.com.br/documental/fotocopia-de-carta-de-alex-polari-de-alvarenga-relatando-a-prisao-e-as-sessoes-de-tortura-sofridas-por-stuart>>. Acesso em 31 out. 2017.

ADELAIDE, Julinho; PAIVA, Leonel. **Acorda, amor.** 1974. Disponível em <[http://chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=acorda\\_74.htm](http://chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=acorda_74.htm)> Acesso em 17 nov. 2017.

BICHO. **Dicionário online Priberam da Língua Portuguesa.** Disponível em <<https://www.priberam.pt/dlpo/bicho>> Acesso em 26 out. 2017

BICHO PAPÃO. **Dicionário Etimológico.** Disponível em <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/bicho-papao/>> Acesso em: 26 out. 2017.

BUARQUE, Chico. **Acorda, amor.** Adelaide, J. Paiva, L. [compositores] In.: **Sinal Fechado.** [S.I.]: Philips, 1993. 1 CD. Faixa 7 (2 min 20). [Remasterizado em digital]

BUARQUE, Chico. **Angélica.** Buarque, C. Miltoninho. [compositores] In.: **Almanaque.** [S.I.]: Philips, 1993. 1 CD. Faixa 7 (3 min 08). [Remasterizado em digital]

BUARQUE, Chico; MILTINHO. **Angélica.** 1977. Disponível em <[http://www.chicobuarque.com.br/letras/angelica\\_77.htm](http://www.chicobuarque.com.br/letras/angelica_77.htm)> Acesso em 17 nov. 2017

CARNEIRO, Camila Leite Oliver. **Chico Buarque: o tempo, os temas e as figuras.** 2011. 165f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens), Universidade do Estado da Bahia. Salvador, 2011. Disponível em: <[http://www.ppgel.uneb.br/wp/wp-content/uploads/2011/09/oliver\\_camila.pdf](http://www.ppgel.uneb.br/wp/wp-content/uploads/2011/09/oliver_camila.pdf)>. Acesso em: 12 nov. 2017

CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985).** 2007. 130f. Dissertação (mestrado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp056879.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2017.

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

DIETRICH, Peter. **Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque**. 2008. 260f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: <[http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12012009-155735/publico/TESE\\_PETER\\_DIETRICH.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12012009-155735/publico/TESE_PETER_DIETRICH.pdf)>. Acesso em: 31 out. 2017.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2008.

EPIFANIO, Felipe Vinicius Borges. **Sem censura: a música e a poesia em Chico Buarque**. 2011. 19f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras), Universidade Estadual da Paraíba. Guarabira, 2011. Disponível em: <<http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/bitstream/123456789/1419/1/PDF%20-%20Felipe%20Vin%C3%ADcius%20Borges%20Epif%C3%A2nio.pdf>>. Acesso em: 31 out. 2017.

ENGSTER, Diovana Tais Link. **Transtorno de ansiedade generalizada**. 2013. 32f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia), Universidade Regional Do Noroeste Do Estado Do Rio Grande Do Sul. Santa Rosa, 2013. Disponível em: <<http://bibliodigital.unijui.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/2383/TCC%20CORRIGIDO.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 31 out. 2017.

FERNANDES, Julio Mangini. Cultura do medo e terror: as práticas repressivas da ditadura civil-militar brasileira aos exilados brasileiros na década de 1970. In: **Anais do Simpósio Nacional de História**, 26, 2011, São Paulo, ANPUH, 2011. Disponível em: <[http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300857774\\_ARQUIVO\\_JulioManginiFernandes.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300857774_ARQUIVO_JulioManginiFernandes.pdf)>. Acesso em: 31 out. 2017.

FIGUEIREDO, Candido de. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Portugal, [s.n.], 1913. Disponível em: <<http://dicionario-aberto.net/dict.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

GOVERNO DO BRASIL. **Lei da Anistia Política reverteu punições da época da ditadura.** Disponível em <<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2009/11/lei-da-anistia-politica-reverteu-punicoes-da-epoca-da-ditadura>> Acesso em 10 Dez. 2017

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de Viagem:** CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções:** Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

ITAÚ CULTURAL. **Ocupação Zuzu Angel.** Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/zuzu-angel/mae-coragem/>> Acesso em 12 nov. 2017

LEME, Alexandre Vanuchi. **Memorex:** elementos para uma história da UNE. São Paulo: DCE Livre, s.d. Disponível em: <<http://www.ibiblio.org/ml/movebr/memorex.zip>>. Acesso em: 13 out. 2017.

LIMA, Maxwel S. de; VEDOVATO, Luciana. Brasil enCantado. In: **Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor PDE.** Secretaria de Educação do Governo do Estado do Paraná, 2013, v.II. Disponível em: <[http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernos/pdebusca/producoes\\_pde/2013/2013\\_unioeste\\_port\\_pdp\\_maxwel\\_schelles\\_de\\_lima.pdf](http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernos/pdebusca/producoes_pde/2013/2013_unioeste_port_pdp_maxwel_schelles_de_lima.pdf)>. Acesso em: 31 out. 2017.

MARTINS, Carlos Estevam. História do CPC: depoimento. **Arte em Revista.** São Paulo, Kairos, ano 2, n. 3, mar.1980, p.77-82. Disponível em: <[http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br.df/files/depoi.carl\\_este\\_.pdf](http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br.df/files/depoi.carl_este_.pdf)>. Acesso em 12 out. 2017.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística.** São Paulo: Edusp, 2008.

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

MOTA, Graziela Borguignon; RIBEIRO, Patricia Ferreira Neves. Rita e Angélica: mulheres de Chico Buarque entre dois imaginários sociodiscursivos de Brasil. **Calidoscópio**, Unisinos, 2016, vol.14, n.2, p.276-287, mai./ago. 2016. Disponível

em:<<http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/view/cld.2016.142.10/5565>>. Acesso em: 31 out. 2017.

PINHEIRO, Manu. **Cale-se**: a MPB e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2015.

SOUZA, Tascia Oliveira. O trágico do corpo insepulto na ditadura brasileira. In: **Anais do Encontro Regional Nordeste de História Oral**, 11, 2017. Fortaleza, UFC, 2017. Disponível em <[http://www.nordeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/7/1494021078\\_ARQUIVO\\_Otragicodocorpo\\_insepulto-TasciaOliveiraSouza\(word\).pdf](http://www.nordeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/7/1494021078_ARQUIVO_Otragicodocorpo_insepulto-TasciaOliveiraSouza(word).pdf)> Acesso em 10 Dez. 2017

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

TATIT, Luiz. Ilusão enunciativa na canção. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.33-38. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n29/n29a05.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

TOMAZI, Micheline Mattedi. O lamento da figura materna na canção de Chico Buarque: contra o silêncio e a opressão. **Recorte**, Unincor, 2012, n.2. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/viewFile/655/pdf>>. Acesso em: 31 out. 2017.

## **ANEXOS**

### **ANEXO A – Letra da canção “Acorda, amor”**

**ACORDA AMOR** <sup>11</sup>

Leonel Paiva - Julinho da Adelaide/1974

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 o ladrão, chame o ladrão

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

Se eu demorar uns meses convém, às vezes, você sofrer  
Mas depois de um ano eu não vindo  
Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer

Acorda, amor  
Que o bicho é brabo e não sossega  
Se você corre o bicho pega  
Se fica não sei não  
Atenção  
Não demora  
Dia desses chega a sua hora  
Não discuta à toa, não reclame  
Clame, chame lá, clame, chame  
Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão  
(Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)

---

<sup>11</sup> Disponível em <[http://chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=acorda\\_74.htm](http://chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=acorda_74.htm)> Acesso em 17 nov. 2017.



## **ANEXO B – Letra da canção “Angélica”**

**Angélica** <sup>12</sup>

Miltinho - Chico Buarque/1977

Quem é essa mulher  
Que canta sempre esse estribilho  
Só queria embalar meu filho  
Que mora na escuridão do mar

Quem é essa mulher  
Que canta sempre esse lamento  
Só queria lembrar o tormento  
Que fez o meu filho suspirar

Quem é essa mulher  
Que canta sempre o mesmo arranjo  
Só queria agasalhar meu anjo  
E deixar seu corpo descansar

Quem é essa mulher  
Que canta como dobra um sino  
Queria cantar por meu menino  
Que ele já não pode mais cantar

---

<sup>12</sup> Disponível em <[http://www.chicobuarque.com.br/letras/angelica\\_77.htm](http://www.chicobuarque.com.br/letras/angelica_77.htm)> Acesso em 17 nov. 2017.