

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
NÍVEL MESTRADO

RENATO MOREIRA ARAÚJO

**A REPRESENTAÇÃO DOS SETORES SUBALTERNOS
NA OBRA DE CHICO BUARQUE**

Goiânia
2017

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

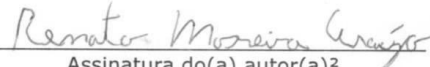
Nome completo do autor: Renato Moreira Araújo

Título do trabalho: A representação dos setores subalternos na obra de Chico Buarque

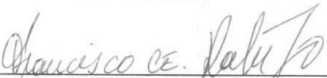
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 2 / 10 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

RENATO MOREIRA ARAÚJO

**A REPRESENTAÇÃO DOS SETORES SUBALTERNOS
NA OBRA DE CHICO BUARQUE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Área de Concentração Cultura, Representações e Práticas Simbólicas, da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Chagas E. Rabelo, para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Goiânia
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Moreira Araújo, Renato

A representação dos setores subalternos na obra de Chico Buarque [manuscrito] / Renato Moreira Araújo. - 2017.

vi, 79 f.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Chagas Evangelista Rabelo.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Sociologia, Goiânia, 2017.

Bibliografia.

Inclui tabelas.

1. Sociologia da música. 2. Chico Buarque. 3. Música Popular Brasileira. 4. Subalternidade. I. Chagas Evangelista Rabelo, Francisco, orient. II. Título.

CDU 316



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DO TRABALHO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE

RENATO MOREIRA ARAÚJO

Aos vinte e cinco dias do mês de agosto de 2017, às 14 horas, no Miniáudatório da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, realizou-se a sessão de julgamento do trabalho de dissertação do mestrando **Renato Moreira Araújo**, intitulado *A representação dos setores subalternos na obra de Chico Buarque*. A Banca Examinadora foi composta pelos seguintes: Professor Doutor Francisco Chagas Evangelista Rabelo (UFG - Presidente), Professor Doutor Manuel Ferreira Lima Filho (UFG) e Professor Doutor Marcelo Brice de Assis Noronha (UFT). O candidato apresentou o trabalho, os examinadores o arguíram e ele respondeu às arguições. Às 16h20 horas, a Banca Examinadora passou a julgamento em sessão reservada, atribuindo ao mestrando os seguintes resultados:

Aprovado () Reprovado

Prof. Dr. Francisco Chagas Evangelista Rabelo

Francisco CE. Rabelo

Aprovado () Reprovado

Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho

Manuel Ferreira Lima Filho

Aprovado () Reprovado

Prof. Dr. Marcelo Brice de Assis Noronha

Marcelo Brice

Resultado Final

Aprovado

Reaberta a sessão pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou os resultados e encerrou a sessão, da qual foi lavrada a presente ata que vai assinada por mim, Daphnee Gonçalves Prates Flores Iglesias, Secretária do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, e pelos membros da Banca Examinadora.

Daphnee Gonçalves Prates Flores Iglesias

D. Iglesias

Daphnee Gonçalves Prates Flores Iglesias
Assist. Administração Mat. SIAPE 2268158
Faculdade de Ciências Sociais - FCS/UFG

FOLHA DE APROVAÇÃO

A REPRESENTAÇÃO DOS SETORES SUBALTERNOS NA OBRA DE CHICO BUARQUE

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre, aprovada em 25 de agosto de 2017, pela Banca Examinadora constituída pelos (as) seguintes professores(as):

Prof. Dr. Francisco Chagas Evangelista Rabelo (FCS/UFG) – Orientador

Prof. Dr. Marcelo Brice Assis Noronha (FCS/UFG)

Prof. Dr. Manuel Ferreira Lima Filho (FCS/UFG)

Prof. Dr. Nildo Silva Viana (FCS/UFG) – Suplente

AGRADECIMENTOS

A escrita apesar de em boa parte do tempo ser uma atividade individual também é social tanto pelo livros que lemos escritos por outras pessoas quanto por reflexões e discussões feitas por amigos e professores. Quero agradecer nessa dissertação principalmente pela orientação do Professor Francisco Chagas Evangelista Rabelo, que me auxiliou durante a dissertação, seus conselhos foram extremamente valiosos até aqui. Também agradecer ao Professor Manuel, pelas suas observações feitas na qualificação é que além disso é um grande amigo. O mestrado tem seus percalços, mas ambos os professores conseguiram fazer que essa caminhada fosse menos problemática.

Quero agradecer também aos colegas que tive durante as aulas do mestrado, tenho privilégio de ter feitos grandes amizades durante esses anos, não esquecendo claro dos professores que deram grandes contribuições durante a minha escrita com as discussões e debate durante as disciplinas.

Agradeço aos meus amigos, que acreditaram em meu potencial e que tenho um enorme carinho por eles, obrigado Marcello Soldan, Didímo Neto, João Augusto, Henrique Borela, por termos uma amizade verdadeira e duradoura desde ainda na graduação e que continua a mesma ainda hoje. Quero homenagear sobretudo um dos grandes amigos Rafael Barros, que durante todo esse mestrado sempre me deu apoio mesmo nos momentos mais difíceis e pelos debates e conselhos que me deu durante o mestrado. Mencionar também alguns amigos que fiz no mestrado como Flávio Henrique Silva e Guilherme Alves, que conheci mais recentemente mas que considero como grandes amigos. Não esquecer também de outro grande amigo Márcio André por nossa amizade que duras décadas, uma das pessoas mais leal e sincera em suas atitudes.

Por fim agradecer a duas pessoas pra mim duas pessoas especiais, meu irmão Vinícius Moreira que talvez sem sua ajuda não estivesse ao mestrado e que pra mim sempre será uma pessoa querida, além do meu pai uma pessoa de um coração enorme, que sempre está do nosso lado.

In memoriam homenageio minha querida mãe que infelizmente faleceu quatro anos atrás, acho que sem ela não estaria onde estou, tudo que alcancei foi graças a ela é lamento enormemente que não esteja mais aqui neste momento, mas a lembrança dela e de carinho e amor por mim, guardarei pelo resto de minha vida.

RESUMO

Esta dissertação pretende discutir a representação que Chico Buarque faz sobre os setores subalternos nas letras de suas canções. Pode se considerar que, dentro da música brasileira, ele seja um dos artistas em que essa temática se manifesta de forma mais explícita, sobretudo na sua produção musical durante os anos de 1960 e 1970. Sua música, durante boa parte do regime militar, tornou-se bastante engajada, sendo ele considerado um dos principais opositores do regime – que durou praticamente 20 anos no Brasil. Neste sentido, não existia apenas uma crítica meramente política ao momento contra a restrição da liberdade de expressão, mas também uma crítica social do ponto de vista das classes populares, pois, ainda que tenha ocorrido um enorme processo de desenvolvimento econômico, principalmente com o ‘milagre econômico’, houve, ao mesmo tempo, um aumento da concentração de renda e as condições de vida da classe trabalhadora ficaram piores. As canções de Chico Buarque refletem esses problemas durante aqueles anos. Através de Octávio Ianni, e de seu conceito de ‘homem simples’, foi feita uma análise da obra musical de Chico Buarque nas letras em que essa temática está presente. No primeiro capítulo está uma breve análise dos estudos nas Ciências Sociais sobre a música, desde autores clássicos, como Weber e Adorno, que têm como estudo a música ocidental. Sendo que, ao abordar o contexto brasileiro, verificou-se que a música popular brasileira tem, como característica principal, a de ser influenciada pelas mais diversas culturas. Para tanto, discutiu-se o conceito de MPB e sua relação com movimentos musicais como a Tropicália, ressaltando que existem divergências em sua definição. De forma breve foi elaborada a biografia de Chico Buarque, verificando-se que existe, em boa parte de sua carreira durante esses anos, uma grande relação entre sua vida pessoal e o contexto social mais amplo do País. Por fim, foi realizada a análise de algumas canções nas quais o artista colocou seu ponto de vista sobre as classes populares.

Palavras-chave: Chico Buarque. MPB. Subalternidade. Sociologia da música.

ABSTRACT

This dissertation intends to discuss the representation that Chico Buarque makes about the subaltern sectors in the lyrics of his songs. It can be considered that in the Brazilian music he is one of the artists on what this theme manifests itself in a more explicit way mainly in his musical production during years 60 and 70. His music during much of the military regime became quite engaged, being considered one of the main Opponents of the regime that lasted for almost 20 years in our country. In this regard, there was not only a purely political critique at that time against the restriction of freedom of expression, but also social from the point of view of the popular classes, for even though an enormous process of economic development had occurred, especially with the "economic miracle" there was at the same time an increase in the concentration of income the living conditions of the working class became worse. His songs reflect those problems during those years. Through Octávio Ianni, and his concept of "simple man", will be made an analysis of his musical work in which this theme is present. In the first chapter, a brief analysis of studies in the social sciences about music was made from classical authors such as Weber and Adorno, who study Western music, and when addressing the Brazilian context, it was verified that Brazilian popular music has Main character be influenced by the most diverse cultures. For that, the concept of MPB and its relation with musical movements like the Tropicália was discussed, emphasizing that there are divergences in its definition. The biography of Chico Buarque was briefly elaborated, and it has been verified that during a good part of his career, during these years, there was a great relationship between his personal life and the wider social context of the country. Of some songs, in which the artist put his point of view on the popular classes.

Keywords: Chico Buarque. MPB. Subalternity. Sociology of music.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	6
1.1	PROBLEMA DE PESQUISA.....	6
1.2	ESBOÇO METODOLÓGICO.....	8
2	MÚSICA E SOCIEDADE.....	14
3	CHICO BUARQUE: UM ARTISTA BRASILEIRO.....	24
4	A OBRA MUSICAL DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA.....	32
5	A REPRESENTAÇÃO DOS SETORES SUBALTERNOS NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE.....	44
5.1	PEDRO PEDREIRO.....	44
5.2	BOM TEMPO.....	47
5.3	GENTE HUMILDE.....	49
5.4	CARA A CARA.....	51
5.5	DEUS LHE PAGUE.....	53
5.6	CONSTRUÇÃO.....	56
5.7	PARTIDO ALTO.....	61
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
	REFERÊNCIAS.....	72

1 INTRODUÇÃO

1.1 O PROBLEMA DE PESQUISA

As obras artísticas, por um longo tempo, tiveram um papel menor no estudo da sociedade em relação ao conhecimento científico. No entanto, mais recentemente surgiram vários estudos mostrando o papel, sobretudo, da literatura na análise e reflexão das questões sociais. Sobretudo no contexto brasileiro, criou-se um diálogo bastante rico da relação entre literatura e sociedade. Os registros literários teriam uma importância tão grande quanto os documentos historiográficos na análise e reflexão sobre determinado período. Outras manifestações artísticas ganhavam importância, como a música, que traz uma grande contribuição. A possibilidade foi aberta pelo registro fonográfico, anteriormente existia apenas a partitura como um documento histórico, o que exigia o trabalho de músicos para estudar e compreender esses documentos. Com a gravação esse campo atrai interesse não somente de músicos.

A MPB, sigla de Música Popular Brasileira, foi um movimento musical bastante estudado em várias pesquisas, primeiramente nas letras de suas canções, que seriam analisadas como registros literários. Depois pela história, canções de protesto de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros, refletindo o período do regime militar, onde havia uma grande repressão política e a restrição da liberdade de expressão; as letras refletiam esse contexto histórico. Posteriormente foram feitas análises sociológicas que buscavam identificar a relação que esses artistas tinham com determinadas classes sociais, onde a música se vinculava a um determinado grupo social com determinada forma de cultura ou ideologia. Obviamente esses três tipos de análise não são opostas, devendo ser feitas por qualquer pesquisador, independentemente de sua área.

Procurei, na obra de Chico Buarque, saber como ele representa, em suas canções, os setores marginais da sociedade, especificamente com base nos termos de Ianni (1968): o homem simples que trabalha com as mãos. Suas canções são bastante fecundas, pois nelas aparecem, inclusive, as relações mais cotidianas desse homem comum com o mundo ao seu redor, tentando captar o que está por dentro dessa consciência considerada 'ingênua' e tendo como proposta denunciar e estar do lado dos setores oprimidos da sociedade.

Chico Buarque tenta construir, através dos personagens de suas canções, uma identidade nacional, conscientizar os brasileiros dos problemas sociais que os afligem e buscar as raízes brasileiras. Por isso há, em sua obra, um forte resgate do samba, da figura do

malandro, da alegria e cordialidade do brasileiro. E também da ideia de que o Brasil é formado pela união das mais diversas culturas e que todos nós temos uma identidade em comum. Ideia que o aproxima, de certa forma, de pensadores como Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro e Roberto Damatta. Esse projeto nacional-popular, porém, entrou em crise a partir dos anos de 1980 com o surgimento de outros movimentos musicais e com a inserção cada vez maior em um mundo globalizado. A MPB teve uma queda de popularidade. Embora alguns artistas como o próprio Chico Buarque, Caetano Veloso e Milton Nascimento continuem tendo sucesso e vendam ainda muitos discos, estão longe de ter a mesma importância que tinham nos anos de 1970.

A MPB tinha, como objetivo, ser um movimento estético dentro do campo musical e na esfera social, com uma determinada proposta de nação que reuniria artistas com a ideia de fazer músicas que tivessem e sintetizassem uma identidade brasileira e com uma forte oposição ao governo militar. A abertura lenta e gradual do sistema político frustrou os planos e as esperanças de mudanças profundas na sociedade. O surgimento de outros gêneros musicais impediu que a MPB tivesse uma popularidade maior nos setores populares, tendo um alcance maior ainda nas classes médias.

Paradoxalmente, a abertura política trouxe grandes repercussões na carreira de Chico Buarque. O fim da censura marcou um afastamento gradativo do seu engajamento político e social, fez com que, embora fosse considerado um artista bastante prestigiado, houvesse um interesse menor do público por suas canções. Isso fez com que o próprio Chico Buarque negasse que sempre tivesse composto músicas de protesto. O rótulo como cantor de protesto que ele ganhou entre os anos de 1960 e 1970 marca sua imagem até os dias de hoje. No entanto, em várias de suas entrevistas ele afirma que o conteúdo político nas suas canções, muitas vezes, não era intencional e que essa imagem seria uma simplificação de sua carreira.

Assim, busquei, neste trabalho, problematizar os motivos e impasses que fizeram com que houvesse uma ruptura em sua carreira. Algumas hipóteses podem ser discutidas, como as mudanças sociais que o Brasil sofreu, com a inserção cada vez maior em um mundo globalizado, onde o discurso nacionalista da MPB seria colocado em questão com a frustração e a decepção com a transição política que manteve diversos resquícios do governo militar, mesmo com a redemocratização.

Chico Buarque se tornou, então, um artista que busca se adaptar a esse novo cenário, tentando, apesar de tudo, afirmar a identidade nacional e fazer, ainda que indiretamente, como anteriormente, uma crítica social à nova situação do País. País que, apesar de sua modernização e inserção no cenário mundial, mantém marginalizada a grande maioria da

população.

Nos anos de 1960 e 1970 as canções de Chico Buarque tinham uma direção clara contra o governo militar da época e na busca por um país que se afirmasse como uma nação, resolvendo seus problemas sociais e com uma proposta estética de resgatar nossas manifestações culturais. A partir dos anos de 1980 Chico Buarque ainda buscava solucionar essas mesmas questões, mas em um contexto diferente, onde as soluções não estavam mais claras como antes.

1.2 ESBOÇO METODOLÓGICO

Procurei, nesta dissertação, analisar as músicas dentro da obra musical de Chico Buarque que têm uma relação com a questão social e enfatizando as letras que falam dos setores marginalizados da população. No entanto, apesar de esse ser um tema presente em toda a sua obra, deve-se fazer um recorte dos períodos de sua carreira musical, pois sua obra é bastante extensa. Faz-se um recorte de sua carreira em três fases. A primeira, que vai de 1965 a 1968 e que engloba o começo de sua carreira e os três primeiros discos, nos quais a crítica social não está tão presente. No entanto, uma das primeiras composições, Pedro Pedreiro, de 1966, aparece de forma clara essa temática.

No segundo período, de 1969 a 1978, aparecem canções onde o tema estudado está bastante presente, época em que o contexto histórico foi marcado pelo AI-5 e pelo endurecimento do regime militar. Chico Buarque teve de se exilar por um tempo do Brasil, muitas de suas canções foram censuradas. O terceiro período vai de 1979 a 1985 e marcou um afastamento em relação aos temas do período anterior, porém, existem algumas canções como Meu guri e Brejo da cruz que abordam essa temática. O quarto período, que vai de 1987 aos dias atuais, evidencia seu distanciamento ainda maior da temática, porém, ainda há presença de músicas que fazem críticas sociais, em um contexto agora marcado pela globalização.

Nesta dissertação deu-se ênfase às composições das décadas de 1960 e 1970, nas quais a temática se torna mais presente. O material analisado foram os CDs do Chico Buarque produzidos no período estudado, dando importância tanto à melodia quanto às letras das músicas. Pois letra e melodia são elementos inseparáveis de uma canção, embora para fins didáticos e de compreensão possam ser separados, porém estão interrelacionados. Por certas limitações, infelizmente não pudemos fazer uma análise exaustiva, detalhada e formal das canções, assim, tem-se apontamentos e relações entre as formas musicais e linguísticas.

Em relação às letras, buscou-se fazer uma análise linguística e sociológica, buscando os elementos estruturais e formais comuns às mais diversas canções e as figuras de linguagem, polifonia e outros elementos. Além disso, fez-se uma análise socio-histórica, observando e contextualizando o contexto histórico e as relações sociais representadas nas canções. Como material complementar, utilizou-se entrevistas em que Chico Buarque faz comentários sobre suas canções, buscando ajudar a compreender o significado e a intenção de suas canções. Para tanto, o conceito de Thompson (2013) de hermenêutica de profundidade foi útil para analisar tanto os aspectos formais, históricos e sociais quanto os aspectos intencionais ou não intencionais que estão presente em suas composições. Foi utilizado também o conceito de campo musical, criado por Bourdieu (2014), inserindo a trajetória musical individual do Chico Buarque em um contexto mais amplo dentro desse campo, relacionando sua trajetória individual com o contexto mais amplo do mercado fonográfico, que ao longo do tempo sofreu diversas transformações.

O trabalho estará organizado da seguinte forma: discussão sobre música nas ciências sociais, contextualização histórica do desenvolvimento da música brasileira com o objetivo de situar Chico Buarque como um artista vinculado ao movimento da MPB, análise biográfica da sua carreira musical e, por fim, análise de suas canções tal como foi justificado.

Existem diversos métodos que podem ser usados para interpretar as letras das músicas, sendo que cada um deles cobre determinado aspecto presente nos textos. Não existe uma forma ideal de interpretação, cada corrente teórica tem suas contribuições e seus limites, sendo o grande desafio na análise criar uma relação entre essas diversas perspectivas. Thompson (2013) menciona dois tipos principais de análise: a formal-discursiva, que procura analisar os elementos estruturais internos ao próprio texto; a sócio-histórica, que procura, sobretudo, encontrar o contexto social onde os enunciados são utilizados. Ambos os métodos possuem problemas. Por um lado, o formal-discursivo, ao se limitar a fazer uma interpretação apenas interna, deixa de lado tanto o contexto quanto o local de fala de onde os enunciados são construídos. Por outro lado, a interpretação sócio-histórica é incapaz de perceber os elementos estruturais presentes nos enunciados, independentemente de qualquer contexto. Thompson (2013), através da hermenêutica da profundidade, faz uma síntese das duas perspectivas, demonstrando que para analisar qualquer texto, discurso enunciado, devemos nos atentar tanto para os aspectos formais quanto para os sócio-históricos, além de fazer um exercício de interpretação-reinterpretação, pois os próprios enunciados analisados já são uma interpretação dos indivíduos do mundo ao seu redor. Cabe, ao pesquisador, perceber as representações que os indivíduos têm sobre as coisas e sobre a sociedade através de suas

relações cotidianas – conhecimento esse chamado, muitas vezes, de ‘senso comum’.

Através dessa reconstrução do pensamento desses indivíduos, pode-se fazer uma interpretação do sentido e das intenções de determinadas ações realizadas por eles. No entanto esse processo estaria incompleto caso se limitasse apenas a identificar essas representações sociais, pois muitas ações são realizadas dentro de contextos institucionais que fazem com que muitas das ações desses indivíduos sejam feitas de formas coercitivas, existindo tanto ações que são feitas de forma deliberada e intencional quanto de forma inconsciente e não intencional. Por isso a importância de se analisar quer as representações que os indivíduos fazem da vida cotidiana, quer analisar os aspectos estruturais e institucionais que exercem influência sobre o meio social onde eles foram socializados.

Torna-se necessário acrescentar, a estas considerações de ordem metodológicas, algumas reflexões de natureza conceitual. Neste sentido, o conceito de campo de Bourdieu (2014) é bastante importante para analisar as relações sociais em determinado grupo social. No caso foi analisado o campo musical e as relações simbólicas e os capitais envolvidos nesse meio, pois dentro dele ocorrem lutas e conflitos com o objetivo principal de acumular uma quantidade cada vez maior de capitais dos mais variados tipos – como o econômico, o social, o simbólico – em que um determinado capital garantirá mais prestígio a determinados indivíduos do que a outros, pois cada campo é um espaço com certa autonomia relativa.

Dentro de cada campo existem aqueles que querem manter seu prestígio mantendo as regras e normas estabelecidas e outros que querem mudanças e transformações. Um caso muito emblemático são as vanguardas artísticas, que têm o objetivo, inclusive, de transformar o que seja considerado arte. O que gera grandes resistências entre os integrantes do campo artístico tradicional, que consideram a arte de vanguarda como um movimento que viola as normas estabelecidas dentro desse campo da estética. Para se fazer a análise do desenvolvimento de um campo se deve observar as relações que os grupos estabelecem entre si, pois dentro de um campo como o artístico não há uma sucessão linear de movimentos que sucedem um após o outro. Há momentos em que vários movimentos artísticos competem entre si pelo monopólio de definir as regras e a definição do que seja arte, sendo que existe uma disputa entre os grupos que se legitimam por sua antiguidade e tradição e os novos pretendentes, que tentam transformar ou subverter as posições sociais dentro de determinado campo.

Além do conceito de campo, no que diz respeito à música em específico, deve-se atentar para as relações que os músicos e compositores têm entre si e as disputas simbólicas envolvidas, além das suas relações com a indústria cultural. O desenvolvimento dos meios de

comunicação em massa trouxe grandes transformações na produção e distribuição da música, sendo de fundamental importância a invenção do registro fonográfico. A qual possibilitou a criação de uma cultura de massa que tem o objetivo de alcançar um público cada vez maior, seja através da gravação de discos seja através do rádio e da televisão. A música moderna surge nesse contexto, contrapondo-se tanto à cultura erudita quanto à folclórica, sendo uma manifestação artística presente sobretudo nos meios urbanos em um contexto onde enormes setores da população migram do campo para a cidade. A indústria cultural tem, como um dos seus principais elementos, a mercantilização da arte e a produção industrial em massa. Ela atinge, inclusive, o setor artístico, que se caracteriza por ainda ter elementos da produção artesanal.

A cultura de massa é um fenômeno vinculado à sociedade industrial, que tem como características o capitalismo como sistema econômico hegemônico, a urbanização e a industrialização. No entanto, esse processo ocorreu de forma desigual no mundo, tendo acontecido primeiro sobretudo nos países ocidentais, como Inglaterra, França, Estados Unidos, posteriormente alcançou outras nações, como a Alemanha e, de forma bastante tardia, chegou aos países periféricos da Ásia, América Latina e África. No contexto brasileiro a industrialização ocorreu de maneira mais intensa apenas no século XX, mais especificamente a partir da década de 1930. Conseqüentemente, o surgimento da indústria cultural ocorreu de forma diferente dos países desenvolvidos, havendo regiões, como o centro-sul do país, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo, onde houve uma penetração maior dos meios de comunicação e da produção da cultura de massa, enquanto outras regiões mais isoladas mantiveram, devido à menor inserção da cultura de massa, muitas das manifestações culturais folclóricas. Essa heterogeneidade na formação brasileira contribuiu para que a música brasileira seja caracterizada pela diversidade.

Chico Buarque iniciou sua carreira na metade da década de 1960, junto com outros artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Elis Regina. Ganhou popularidade através dos festivais de música realizados pela TV Record, que divulgava uma nova geração de cantores e compositores das mais diversas regiões do País e que tinham influências de vários gêneros musicais. Esses artistas foram inseridos em um novo movimento musical, chamado MPB, entre eles o carioca Chico Buarque, que era influenciado pelo samba da década de 1930 de Noel Rosa e Pixinguinha e pela Bossa Nova, assim como por vários outros artistas, como Geraldo Vandré, que incorporavam elementos da música nordestina em suas canções. A MPB fazia contraponto à Bossa Nova, incorporando, em suas canções, elementos da música regional e se afastando das influências do jazz norte-americano. Alguns artistas da Bossa

Nova fizeram essa mudança, como João Gilberto, Nara Leão, Carlos Lyra e Vinicius de Moraes, enquanto a Jovem Guarda era totalmente inspirada no rock e pop americano.

Posteriormente surgiu um novo movimento, a Tropicália, que se afastava do discurso nacionalista e engajado, mesclando a música regional brasileira com o pop e rock internacional, inserindo, inclusive, instrumentos como a guitarra elétrica, apresentando letras que satirizavam um certo ufanismo presente na MPB e adotando um tom mais bem-humorado e debochado. Caetano e Gilberto Gil foram os principais representantes dessa vertente, além da banda de rock Os Mutantes. Dentro do campo musical surgiram discussões de que Caetano e Gil seriam artistas inovadores, enquanto Chico Buarque seria considerado mais tradicionalista e conservador. Houve, neste período, várias disputas simbólicas no campo musical sobre o que seria a legítima música brasileira, havendo uma corrente mais nacionalista que resistia à incorporação de ritmos estrangeiros na MPB e outra mais cosmopolita, dos tropicalistas, que aceitava esses elementos estrangeiros.

Após a edição pelo governo militar do AI-5, o País passou por um processo de censura e restrição da liberdade de expressão. Vários músicos foram atingidos, como os já mencionados Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso que, inclusive, ficaram um período exilados do Brasil, além de que várias de suas canções foram objeto de censura. Neste sentido, o contexto social e político influenciou fortemente a produção musical, seja porque o regime militar interferia diretamente na criação artística através do mecanismo da censura, seja porque estimulava vários artistas a assumir um posicionamento cada vez mais engajado diante da situação, que criava barreiras à criação artística.

Abriu espaço para o que se chamou ‘canção de protesto’, músicas que faziam críticas sociais e ao regime militar e que, de certa forma, representam a produção musical do período, ficando marcadas no imaginário social como uma das principais formas de resistência ao governo e à ausência da liberdade de expressão. Neste sentido, tanto a MPB quanto a Tropicália e seus integrantes, apesar das divergências no âmbito artístico, uniram forças em oposição ao regime. Durante a segunda metade da década de 1970 teve início um processo de lenta abertura do regime e de abrandamento da censura, a MPB, com o fim dessas restrições, pôde, então, alcançar bastante popularidade. Artistas como Elis Regina, Milton Nascimento e Chico Buarque venderam milhares de discos, tendo como um dos seus principais públicos as camadas médias da sociedade. A MPB se tornou um gênero com bastante prestígio nos meios de comunicação e no mercado fonográfico, sendo vista como sinônimo de música sofisticada e de qualidade para ouvintes diferenciados. A sua hegemonia durou até começos da década de 1980, quando o rock passou a ter maior presença no mercado fonográfico. A partir de então

ocorreu um certo declínio de popularidade da MPB, além do fato de que o processo de redemocratização trouxe enormes desafios para diversos artistas, principalmente para artistas como Chico Buarque, que teve sua imagem marcada pelas canções de protesto. No entanto, os artistas da MPB ainda mantiveram, apesar de tudo, uma parcela significativa dos ouvintes, tanto que Chico e Caetano apresentaram, na Rede Globo, um programa de televisão por alguns anos.

Nas últimas décadas o campo musical no Brasil se diversificou com o surgimento de vários gêneros musicais e a difusão de outros, como o rock, o hip hop, o sertanejo, o funk, o axé e outros, que tiveram difusão pelas diversas classes sociais do País. Neste sentido, a MPB perdeu sua hegemonia como um dos principais gêneros símbolos da identidade da música brasileira; o processo de globalização estimulou a pluralidade no mercado fonográfico e a influência cada vez maior de gêneros musicais estrangeiros.

2 MÚSICA E SOCIEDADE

Os primeiros estudos nas ciências sociais sobre música tiveram início com um dos principais fundadores da sociologia: Max Weber, através do seu texto *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*, que foi publicado postumamente inicialmente como um apêndice de obra *Economia e sociedade*. Nesse texto Weber (1995) faz uma análise histórica do processo de racionalização da música ocidental, que fez com que, ao longo do tempo, ela se diferenciasse da música não ocidental. Seguindo a mesma linha presente em outros de seus escritos que analisavam a religião, ou seja, fazendo um recorte histórico desde a música da Grécia Antiga até o período moderno. O que Weber (1995) constatou foi que, em seu desenvolvimento, a esfera musical foi ganhando uma autonomia cada vez maior. Nas sociedades antigas e na idade média a música tinha uma vinculação aos cultos religiosos e festivos como ocorria com outras manifestações estéticas, como a pintura, a escultura e a arquitetura. Na modernidade ela se desvinculou de outras esferas e passou a ter uma racionalidade própria.

Weber (1995) ressalta como a questão dos meios técnicos, como a notação musical através da impressão de partituras, o surgimento de músicos virtuosos preocupados com a afinação e timbre dos instrumentos musicais e ressalta sobretudo a importância do violino e do piano assim como a notação musical distingue a música ocidental da de outros lugares. A música passa por um processo de evolução, não em um sentido de julgamento de valor de que manifestações musicais modernas fossem esteticamente superiores, mas em relação à técnica. Que teria suas manifestações mais visíveis na divisão dos intervalos das oitavas e pela presença da polifonia. Porém, apesar de esse texto poder abrir espaço para investigações empíricas bastante importantes, foi pouco discutido entre os estudiosos do autor, que deixaram de lado essa temática. Theodor Adorno, um dos principais membros da Escola de Frankfurt, foi influenciado por Max Weber em sua sociologia da música, ainda que seguisse a orientação de Marx. Suas análises se dedicam, sobretudo, a analisar a música popular.

Adorno (1986), em sua sociologia da música, faz uma distinção entre a música séria ou erudita e a música popular. Em um contexto em que ocorreram importantes transformações no âmbito musical, como a possibilidade do registro fonográfico, algo que foi bastante debatido por Benjamin (1987) em seu ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, não havendo, como anteriormente, uma valorização, uma hierarquização do original sobre a cópia. Ressaltando a importância de duas invenções, que seriam: a possibilidade da gravação musical, através dos fonogramas e toca-discos, além da invenção do cinema, as

quais permitiam que o acesso aos bens culturais pudesse ser mais acessível a uma grande parcela da população. Diferente de Adorno (1986), Benjamin (1987) via de forma mais otimista esses avanços tecnológicos, como uma democratização da arte, vendo um potencial progressista no cinema, que poderia aliar tanto entretenimento popular quanto reflexões sociais entre as massas. A música popular seria percebida por ele como fortemente vinculado com o surgimento da indústria cultural, ocorrendo a transformação da arte em mercadoria. A produção em massa, característica da sociedade industrial, influenciaria inclusive a produção e o consumo musical, tendo, como maior objetivo, a busca do lucro. E um dos processos citados pelo autor presente seria o que ele classificou como standardização, onde as gravadoras, assim como as empresas de comunicação, procuram, através de pesquisa com a opinião pública, as fórmulas do sucesso pela criação do *hit* musical. Este, se for bem-sucedido, será imitado até a exaustão, abrindo pouco espaço para a liberdade e criatividade artística dos músicos. Adorno (1986), inclusive, analisa aspectos psicológicos, como as estratégias utilizadas pelas emissoras de rádios de repetir na sua programação as mesmas canções, criando, em seus ouvintes, a opinião de que determinada canção é um sucesso e tem qualidade, dando, aos ouvintes, a ilusão de uma livre-escolha em seu gosto musical.

A música popular, segundo Adorno (1986), caracteriza-se diferente da erudita, em dar atenção à parte do que ao todo, diferente das composições clássicas, onde cada trecho é inseparável da totalidade da canção; nas canções populares eles podem ser facilmente substituíveis. Por isso o grande destaque se dá ao refrão nas músicas populares. A crítica feita pelo autor à música contemporânea não é apenas à sua suposta simplicidade, inclusive o próprio jazz chega a ter maior complexidade musical que muitas obras de compositores clássicos. No entanto, essa sofisticação nesse gênero é apenas aparente, pois musicalmente esses improvisos escondem a padronização presente.

Seus estudos sobre música foram escritos no contexto norte-americano, em um país que, segundo ele, a indústria cultural estava bastante consolidada e onde um dos gêneros musicais mais populares era o jazz. Inclusive, o próprio Adorno (1986) foi muito criticado por ser considerado elitista por autores dos estudos culturais, considerando a música erudita como superior. Ele próprio ressaltava a forma como a indústria cultural se apropriava de compositores eruditos como Beethoven e de outros músicos eruditos contemporâneos como Stravinsky.

Apesar das controvérsias sobre sua obra na área da música, ele contribuiu bastante para o estudo desse campo com pesquisas empíricas que demonstravam a influência do rádio no gosto e consumo musical dos ouvintes. E foi um dos primeiros autores nas ciências

sociais a fazer um estudo mais sistemático da música popular, pois, tradicionalmente, analisavam-se apenas a música erudita e a folclórica. A diferença do folclore e do popular é que o primeiro é vinculado a uma cultura que tem origem nas sociedades agrária e pré-capitalistas e que é passada através das gerações pela oralidade, onde a tradição é bastante valorizada. No entanto, com o surgimento do capitalismo e da migração de parcelas da população para o meio urbano, ocorreram transformações nessas manifestações culturais ao ponto de extingui-las ou então de misturá-las com outras práticas. Também ocorreu o surgimento de uma indústria cultural, que tem objetivo de vender seus produtos para um público cada vez mais amplo, levando a uma mercantilização da arte, que é considerada, de forma pejorativa, como popularesca, uma cópia de qualidade inferior do folclore, do que era feito de forma 'autêntica' pelo povo.

No caso de Maurice Halbwachs, em sua obra *Memória coletiva* (1990), que possui como anexo um texto sobre música, percebe-se claramente a influência da escola sociológica francesa, sendo ele um discípulo de Durkheim e de Mauss. Ele defende que a memória, diferentemente das definições tradicionalmente difundidas como algo exclusivamente individual, é construída e produzida socialmente e que ela apenas permanece através das interações sociais. Especificamente no caso da música, as partituras têm uma grande importância na manutenção dessa memória coletiva, pois os indivíduos, na maior parte das vezes, têm uma lembrança bastante vaga e fragmentada de alguma obra musical. Halbwachs (1990) faz a distinção entre a memória dos leigos em música e dos músicos profissionais. Os primeiros têm lembranças vagas das canções e de suas melodias, já os segundos possuem um conhecimento mais elaborado e nítido, além da capacidade de ler e interpretar as partituras. No entanto, essa é uma distinção apenas de grau, pois dificilmente um único indivíduo seria capaz de memorizar e decorar todas as notas de várias canções, por isso a importância da sociedade, como em uma orquestra, onde cada um músico ocupa uma função determinada na execução de uma peça musical.

Um dos maiores exemplos da presença da memória coletiva na música seria as canções infantis e as populares, que são ensinadas e transmitidas por várias gerações pelo povo. Halbwachs (1990) contribuiu significativamente para estabelecer não apenas uma relação entre a sociologia e a música como também com a história. Vendo a produção e a execução musical não como uma criação individual, mas coletiva, onde diversos indivíduos têm uma participação, o artista é fortemente influenciado pelo seu contexto social, tanto por outros músicos, que compartilham valores comuns, quanto pelo público, não necessariamente especialista em música.

A música brasileira se caracteriza por ser influenciada por diversos grupos étnicos, tanto os europeus, quanto os negros e os indígenas. Muitos dos gêneros da música popular brasileira surgem através das relações entre diferentes grupos sociais. Weber (1995) e Adorno (1986) tiveram, como objeto de estudo, principalmente a música ocidental produzida na Europa. No Brasil a música se desenvolveu de forma diferente. Um dos primeiros gêneros musicais surgido no País foi o lundu, originado do batuque dos africanos trazidos como escravos que se mesclou com a música portuguesa.

Existe, como afirma Tinhorão (1997), no Brasil, a música erudita vinculada aos setores da elite brasileira, que é marcada por uma forte influência europeia, e a música popular, ligada aos setores marginais e subalternos – como o lundu, o choro e o samba, que eram feitas, sobretudo, pelos negros e mestiços. Por isso, para analisar o contexto da música brasileira, deve-se atentar para as particularidades da nossa formação social, que se distingue das feitas por Weber (1995) e Adorno (1986). Tanto pela importância da música não-ocidental na constituição da música brasileira, quanto por não ter havido uma grande distinção entre música erudita e música popular, havendo um maior contato entre essas duas culturas, onde tanto a cultura popular incorpora elementos eruditos quanto ocorre o inverso, compositores eruditos incorporam temas populares, sendo um dos maiores exemplos Heitor Villa Lobos.

Se, no caso dos Estados Unidos, Adorno (1986) deu grande destaque ao jazz como um gênero musical muito presente na cultura de massa daquele País, o samba ocupou, no Brasil, um grande papel através de sua veiculação nos meios de comunicação, tanto quanto no papel que o Estado teve na sua construção como um dos símbolos da nossa identidade nacional. Aliás, a busca por uma identidade brasileira se tornou uma discussão bastante presente na intelectualidade, desde os anos de 1930 até a década de 1960. Havia setores que defendiam que a música autenticamente brasileira seria apenas a folclórica ligada às regiões rurais e que não foram contaminadas pela indústria cultural que é produzida unicamente pelos grupos populares, considerando a música popular urbana como de qualidade inferior, no caso do samba. Posteriormente ele foi valorizado como um dos principais gêneros autenticamente brasileiros.

A partir das décadas de 1940 e 1950, no contexto pós Segunda Guerra Mundial, os EUA assumiram a hegemonia no plano mundial. No caso do Brasil isso se deu através da cultura, da presença massiva tanto do cinema quanto da música norte-americana. A música popular brasileira, como o samba, acabou incorporando influências de ritmos estrangeiros

como o tango, o bolero e o jazz, criando subgêneros, como o samba canção. Este se caracteriza pela exacerbação do sentimentalismo, com letra de temáticas pessimistas que, na maior parte das vezes descrevem desilusões amorosas. Os arranjos musicais possuem forte presença de orquestras e metais, com cantores que entonam a voz de uma forma quase operística. Ganhou bastante popularidade através do rádio e as músicas foram rotuladas de forma pejorativa como ‘canções de dor-de-cotovelo’.

Santuza (2015) identifica duas linhas desse gênero: uma ligada à Rádio Nacional, com cantores que entonavam a voz e com uma música fortemente romântica que depois levaria ao que seria chamado ‘brega’. Outra vinculada às classes médias que frequentavam o Clube Copacabana, onde se fazia uma samba-canção mais influenciado pelo jazz, com performances mais contidas, ainda que se mantivesse um tom sentimentalista, podendo ser considerado um precursor da Bossa Nova e de transição.

Com o surgimento da Bossa Nova, no final da década de 1950, criado por jovens da classe média carioca, houve um rompimento com o samba canção. As entonações vocais exageradas e os arranjos orquestrados deram lugar a uma forma mais minimalista de tocar, além de uma performance mais discreta, geralmente acompanhada apenas pela voz e o violão e por uma influência do jazz, sendo João Gilberto um dos maiores exemplos.

No contexto brasileiro da época o Brasil passava por um processo bastante forte de crescimento econômico e industrialização pelo governo JK, sobretudo com a presença cada vez maior das multinacionais; tinha-se, como meta, ser um país moderno que superasse o subdesenvolvimento. A Bossa Nova tinha, como proposta, incorporar uma estética modernista à música brasileira em um momento de grandes transformações sociais que eram reivindicadas por uma boa parcela das classes médias, tanto que diversos artistas tentaram uma projeção internacional, sobretudo no mais importante mercado fonográfico, os Estados Unidos. Neste sentido, João Gilberto gravou discos com o saxofonista norte-americano Stan Getz e Tom Jobim fez vários shows naquele País.

Durante os anos de 1960 houve mudanças na Bossa Nova que depois daria prosseguimento na criação da MPB. Uma das que mais se destaca é o afastamento das temáticas que falavam do cotidiano da juventude da zona sul carioca e do jazz americano, havendo um resgate de ritmos e gêneros brasileiros, tanto do samba do morro quanto da música nordestina. As letras passaram a falar do homem comum ou simples, como o operário das grandes cidades, ou então do sertanejo. Carlos Lyra e Nara Leão, assim como Vinicius de Moraes, seguiram essa tendência. Lyra se associou ao Centro de Cultura Popular (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e escreveu várias composições – como a Canção do

subdesenvolvido, de 1963. Vinicius de Moraes foi influenciado pelas religiões afro-brasileiras.

O País passava por um período de grande efervescência cultural e política, o governo João Goulart, na época, tinha uma grande agenda de reformas que incluíam tanto a reforma agrária quanto urbana e a nacionalização de empresas estrangeiras. Houve a formação das ligas camponesas; o movimento estudantil se organizou e se politizava cada vez mais, exigindo, do Presidente, transformações sociais ainda mais profundas. No campo cultural o CPC produzia diversas peças de teatro que retratavam os setores populares da sociedade; no cinema surgiu o movimento do Cinema Novo, que incluía diretores como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Cacá Diegues, que, em seus filmes, também falavam do cotidiano do homem comum – como o sertanejo em obras como Deus e o diabo na terra do sol ou Vidas secas. Nesse momento havia uma forte presença de uma intelectualidade de esquerda, tanto na universidade quanto no campo artístico, que não deixou de ter uma atividade bastante intensa mesmo após o golpe de 1964. Em um primeiro momento pessoas ligadas diretamente a atividades políticas, como parlamentares ou sindicalistas, foram reprimidas e perseguidas, somente após o AI-5, em 1968, que artistas e intelectuais começaram a ser atingidos pelo regime militar.

A MPB teve seu início junto com os festivais de música organizados pelas emissoras de televisão na metade dos anos de 1960, um meio de comunicação que nessa época estava em franca expansão, embora o rádio ainda tivesse grande importância entre boa parcela da população. Dentro do rótulo MPB foram incluídos cantores das mais diversas regiões do Brasil influenciados por vários gêneros musicais, desde a música nordestina – o que aparece em Geraldo Vandré, passando pelo samba e bossa nova cariocas, em Chico Buarque, até Elis Regina, com sua performance vocal que resgatou influências do samba-canção e dos cantores da Rádio Nacional, com uma voz bastante avantajada e interpretações mais grandiloquentes, diferente do minimalismo e da discrição bossa novista.

Esses artistas que, assim como a bossa nova, são oriundos dos setores médios da sociedade, atingiram, tanto com os festivais na televisão quanto com seus discos, uma parcela da juventude intelectualizada que frequentava a universidade e participava de movimentos estudantis. A MPB tinha como proposta criar uma identidade nacional na cultura brasileira em meio ao anseio de enormes transformações no País durante um momento em que o Brasil era governado pelo regime militar. Os artistas faziam uma música direcionada sobretudo ao povo, ao mesmo tempo, de forma paradoxal, o mercado fonográfico via um nicho a ser explorado dentro da indústria cultural. Por isso que, apesar da postura crítica, os artistas tinham um

grande espaço nos meios de comunicação, ao menos no período inicial, quando ainda não havia um endurecimento da censura. Ocupando, como afirma Napolitano (2005), uma posição de destaque no mercado de musical, com alto valor agregado.

O país passou a viver, durante o final dos anos de 1960 e começo dos anos de 1970, um intenso processo de crescimento econômico, chamado de ‘milagre brasileiro’. Esta beneficiou uma boa parcela da classe média, que teve acesso a vários bens de consumo, além de propiciar um forte processo onde a maioria da população brasileira passou a não estar mais no campo como anteriormente, mas sim na cidade. Por outro lado, a censura e as restrições às liberdades políticas, além do exílio de diversos artistas que saíram do País após a implementação do AI- 5, prejudicaram a popularização ainda maior da MPB, que deixou de ter espaço nos meios de comunicação. Várias músicas foram proibidas de serem lançadas ou tiveram alguns trechos censurados para receberem permissão de serem lançadas; shows foram interrompidos. Embora o Brasil tivesse um público consumidor de música de grande potencial, as questões políticas impediram o crescimento e a diversificação do mercado fonográfico durante o final dos anos de 1960 e começo dos anos de 1970.

Apesar desses problemas, foi-se criando, no imaginário da juventude de classe média, a ideia da MPB como uma espécie de trilha sonora de resistência contra o regime militar, como um movimento musical que fazia críticas à sociedade da época, com músicos bastante talentosos. Criou-se também a distinção entre os artistas considerados ‘bregas’ – que tinham o romantismo como principal temática de suas canções e que foram considerados alienados diante dos problemas do País, e a MPB – composta por compositores que faziam uma música bem elaborada, engajada e consciente dos problemas por que passava o Brasil. Com o abrandamento da censura, houve uma enorme popularidade da MPB, favorecendo o surgimento até de uma nova geração de cantores, no entanto, a maioria dos que faziam sucesso eram os mesmos que surgiram ainda na metade dos anos de 1960, ainda na era dos festivais, como Chico Buarque, Gil, Caetano, Elis Regina e Milton Nascimento.

Embora fosse um gênero apreciado pelas classes médias, a MPB conseguiu, nesse momento, atingir até Regina vendeu milhares de discos e suas músicas tocavam frequentemente nas rádios. Durante a segunda metade dos anos de 1970, até o começo dos anos de 1980, a MPB teve grande popularidade, com artistas dos mais diversos gêneros musicais. Além disso, esses artistas apareciam frequentemente em manifestações públicas contra o regime militar, desde a campanha pela Anistia dos opositores políticos para que pudessem retornar ao País, passando pelo apoio aos sindicalistas do ABC paulista e, posteriormente, pelas Diretas-já. Chico Buarque e Caetano não eram considerados apenas

músicos, mas também como parte da intelectualidade brasileira, falando, em suas diversas entrevistas, sobre a situação do País, sendo considerados grandes formadores de opinião. Qualquer declaração de ambos sobre algum assunto causava grande repercussão nos meios de comunicação.

Nos anos de 1980 ocorreu a popularização do rock nacional entre os setores jovens da população que, anteriormente, eram o público da MPB. Esse gênero musical surgiu no País ainda nos anos de 1960, através da Jovem Guarda, de bandas como Os Mutantes e de artistas como Raul Seixas e Rita Lee em sua carreira solo após sua saída dos Os Mutantes. O estilo musical fez bastante sucesso durante a década de 1970, porém ele alcançou um sucesso maior, com várias bandas de sucesso, na década de 1980. Inspirado sobretudo pelo rock norte-americano e inglês, esses artistas trouxeram grandes mudanças ao cenário musical brasileiro, tanto em relação à MPB quanto até mesmo em relação ao Tropicalismo.

A questão da identidade nacional foi deixada de lado para se fazer uma música fortemente influenciada pelo que vinha de fora, em um mundo que cada vez mais era globalizado. O fim do regime militar e o retorno à democracia contribuíram para que a MPB se afastasse cada vez mais de suas letras de protesto, pois o inimigo em comum, que eram os militares, estavam se retirando do poder, além de haver um abrandamento da censura. Agora o debate sobre o nacional-popular que tanto polarizou a intelectualidade durante vários anos parecia agora superado, o Brasil se modernizava, a maior parte da população morava agora nos grandes centros e sua economia se internacionalizava cada vez mais. Além disso, o fim do regime militar se deu de forma frustrante, as expectativas de que houvessem enormes transformações sociais não ocorreram.

O projeto ideológico da MPB não conseguiu ser concretizando, tanto por suas músicas terem atingido mais a classe média intelectualizada e não a grande maioria do povo, quanto pelo fato de que o projeto de construir uma nação autônoma que preservasse sua identidade nacional, sendo a música uma forma de resgatar as nossas raízes e tradições, deparou-se com uma sociedade cada vez mais inserida no mercado mundial, com uma grande hegemonia dos Estados Unidos.

Há estudiosos da música brasileira que veem essa influência estrangeira de forma bastante negativa, como é o caso de Tinhorão (1997), que critica duramente diversos gêneros musicais, não apenas o rock, mas mesmo a própria bossa nova, a MPB e o tropicalismo, por terem sido influenciados pelo jazz. O autor sustenta que a legítima música brasileira, nesse aspecto se referindo à música folclórica feita pelas classes populares, perde espaço tanto pela indústria cultural quanto pela penetração norte-americana no Brasil, que se intensificou no

período depois da Segunda Guerra Mundial. No entanto, apesar de sua análise histórica da música brasileira apontar as diversas transformações e processos na produção musical em cada contexto, peca por ter uma visão bastante reducionista, pois não existe apenas uma mera cópia do que é feito lá fora. A Bossa Nova, mesmo tendo elementos do jazz norte-americano, também é influenciada pelo samba, assim como a MPB e o tropicalismo, que incorporam características do pop e rock dentro do contexto brasileiro.

A própria música brasileira, nos seus primórdios, sempre foi caracterizada pelo seu hibridismo, pelo contato com diversas culturas. Uma das características da própria cultura brasileira foi absorver esses elementos, os mais diversos, não existindo algo considerado puro. Porém, não se pode negar que a indústria cultural estimulou fortemente a presença estrangeira, assim como também a padronização e a mercantilização do campo musical, que gradativamente deixa de lado as manifestações folclóricas, que ocupam um espaço cada vez mais marginal.

A MPB teve uma relação ambivalente com a indústria cultural, nos início seus artistas foram beneficiados pelo espaço que os festivais transmitidos pela televisão lhe deram, pois foi através desses eventos que os artistas puderam atingir o grande público e vender seus discos para um público jovem intelectualizado. Apesar de vários cantores, como Geraldo Vandré, criticarem fortemente o governo militar, o mercado fonográfico apostava bastante na MPB. No entanto, com o endurecimento do regime militar, alguns meios de comunicação passaram a deixar de lado alguns artistas, que foi o caso de Chico Buarque, que inclusive reclamou por anos da Rede Globo pelo fato de ele ser um opositor do governo e a emissora, na contramão, na época, apoiá-lo.

Nunca estive brigado com a televisão, nunca disse que não transava TV. Não concordo com o monopólio, com o tipo de censura que a Globo andou fazendo, por exemplo. O que houve foi isso: estive cortado da televisão, em parte pela censura oficial em parte pela censura da Globo. (BUARQUE, 1977).

Nesse sentido, a censura, por um lado, era prejudicial ao mercado fonográfico, pois ela restringia tanto o artista quanto a vendagem de seus discos e de shows, impedindo o seu crescimento; por outro lado, os militares adotavam políticas de expansão e crescimento das grandes empresas de comunicação, sobretudo da televisão – como a citada Rede Globo, que teve, durante os 20 anos de governo, um enorme crescimento, tendo se tornado a maior emissora de televisão do País, além de outras ações, como o fomento ao cinema através da criação da Embrafilme, em 1979. A MPB viveu a tensão entre produzir uma música crítica à

sociedade brasileira e, ao mesmo tempo, como um produto bastante fundamental ao mercado fonográfico, principalmente em uma época em que havia um grande crescimento da classe média e uma modernização do País, com um público com poder aquisitivo para comprar discos. O regime militar foi caracterizado por essa dualidade entre restringir a liberdade de expressão entre os meios de comunicação e, paradoxalmente, permitir, como nunca antes havia acontecido, a difusão da cultura de massa entre boa parcela da população. Essa tensão teve um desfecho na abertura política, onde se demandava cada vez mais, por meio da imprensa, o fim da censura e do governo militar, mesmo entre os setores que foram anteriormente simpatizantes.

3 CHICO BUARQUE: UM ARTISTA BRASILEIRO

Chico Buarque nasceu no dia 19 de junho de 1944 no Rio de Janeiro, filho do escritor, historiador e ensaísta Sergio Buarque de Hollanda e da pianista Maria Amélia Alvim. Oriundo de uma família de classe média intelectualizada, desde sua infância teve contato com diversos outros intelectuais que eram amigos do seu pai, como Vinicius de Moraes e Antônio Candido. Mudou-se para São Paulo com apenas dois anos, estudando em escolas tradicionais e tendo, durante esse período, um grande interesse tanto pela literatura quanto pela escrita de crônicas. Na década de 1950 acabou indo, junto com seu pai, para Roma, na Itália, e estudou em uma escola americana, onde aprendeu inglês.

Aos 14 anos Chico Buarque se envolveu em um roubo de um carro e foi fichado pela polícia, foto que, inclusive, posteriormente aparece na capa do seu álbum *Paratodos*, de 1993. Em 1963 foi aprovado no vestibular para o curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP) e na universidade teve certo envolvimento com o movimento estudantil de esquerda, dividido, na época, entre o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a Ação Popular (AP) ligados à esquerda católica. O golpe civil-militar de 1964 foi um acontecimento que afetou pessoalmente o compositor e fez com que ele se afastasse de uma maior participação política, criando um sentimento de desilusão e frustração com os rumos do País. Durante esse mesmo ano Chico Buarque se dedicou à carreira musical escrevendo suas primeiras composições, no ano seguinte gravou seu primeiro compacto, com as canções *Pedro pedreiro* e *Sonho de um carnaval*.

A segunda metade da década de 1960 foi marcada como ‘a era dos festivais’, onde festivais de música organizados por emissoras como Record e Globo revelaram novos compositores – como Elis Regina, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento, o próprio Chico Buarque, entre outros. Artistas que apareciam constantemente em um meio de comunicação que começava se popularizar fortemente, a televisão. Com o sucesso Chico Buarque abandonou a faculdade e se dedicou exclusivamente à carreira musical. No ano de 1965 ele musicou *Morte e vida Severina* ao lado de Ailton Barbosa, obra que é baseada no livro do poeta pernambucano João Cabral de Mello Neto.

Em 1966 surgiu a primeira música de sucesso, *A banda*, que ficou em primeiro lugar no festival organizado pela Rede Record. Nesse ano também gravou seu primeiro LP, *Chico Buarque de Hollanda*, que se destacou por ter, na capa, duas fotos suas – sendo que na primeira ele está alegre e na outra triste. Com este LP o artista criou, para os críticos e a imprensa, a imagem de bom moço. Em 1967 Chico se casou com a atriz Marieta Severo,

união que durou 30 anos, no mesmo ano lançou seu segundo LP: Chico Buarque de Hollanda Vol 2, onde se destaca a canção *Com açúcar com afeto* – primeira composição sua com a presença do eu feminino e que se tornaria uma das suas marcas registradas. A peça *Roda viva* marcou os primeiros atritos que o compositor teve com o regime militar, inclusive com os atores sendo agredidos pela organização Comando de Caça aos Comunistas (CCC) e tendo sido cancelada em diversas cidades pela censura.

Chico Buarque também participou da Marcha dos Cem Mil, que protestava contra o regime militar e contou com presença de outros artistas, como Gilberto Gil. A partir desse movimento os artistas passaram a ser frequentemente observados pelos militares. Considerado anteriormente, por uma parcela do movimento político, como um compositor alienado e distante das questões sociais críticas que eram feitas por autores como Haroldo de Campos, que o comparava de forma desfavorável com Caetano, com a implementação do AI-5, Chico foi obrigado a sair do Brasil, indo se exilar na Itália, onde anteriormente passou um período de sua infância junto com na companhia de seus pais.

Viveu na Itália durante um ano, período em que estabeleceu uma importante parceria com dois compositores da bossa nova: Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Lançou um álbum com versões de suas músicas em italiano com arranjos do maestro Ennio Morricone e também o seu quarto LP de composições inéditas: *Chico Buarque Vol 4*. Este trabalho foi gravado parte na Itália, onde Chico registrava seus vocais, e parte no Brasil, os arranjos eram feitos por músicos brasileiros, no entanto, ele ficou bastante insatisfeito com o resultado final, principalmente por ter sido um período bastante turbulento onde ele, inclusive, foi demitido da gravadora RGE, responsável pela distribuição dos seus três primeiros discos. Em 1970 retornou ao Brasil e lançou o compacto com a música *Apesar de você*, que foi retirada de circulação apenas algumas semanas depois do lançamento por sua letra criticar o governo militar; pelo descuido do censor ter permitido o lançamento, ele foi punido posteriormente.

Esse momento marcou uma virada em sua obra musical, com canções com um teor mais abertamente crítico ao governo e com várias delas sendo censuradas. O álbum *Construção*, de 1971, marcou uma nova fase, com um maior amadurecimento de suas composições, sendo considerado um dos mais importantes discos de sua carreira por possuir várias canções que criticam o regime militar, tornando Chico Buarque um dos maiores símbolos de oposição ao governo. A própria faixa título se destaca por ser uma das composições mais complexas feitas pelo cantor. Narra o cotidiano de um operário da construção civil onde se destaca o jogo de palavras em sua letra, que guarda semelhanças com o concretismo, além de ter a participação, nos seus arranjos, do maestro Rogério

Duprat, que era conhecido por trabalhar com os Tropicalistas. Em 1972 foi lançado o filme *Quando o carnaval chegar*, de Cacá Diegues, e também sua trilha sonora, que possui participações de Caetano Veloso, Maria Bethânia e do próprio Chico Buarque. Nela se destaca a canção Partido alto, que teve parte de sua letra censurada. No mesmo ano lançou, junto com Caetano Veloso, um disco ao vivo gravado em Salvador, Caetano e Chico – juntos ao vivo. Apesar de a imprensa ter alimentado uma suposta rivalidade e antagonismo entre ele e os Tropicalistas na década de 1960, ambos sempre tiveram uma boa relação e nesse momento deixaram de lado suas supostas divergências artísticas para se unirem contra o regime militar.

Chico Buarque passou a se dedicar também ao teatro, apresentando a peça Calabar, em 1973, que se passa no Brasil colonial durante o período da invasão holandesa e onde seu personagem principal, *Calabar*, é acusado de trair os portugueses e colaborar com os holandeses. No mesmo ano foi lançado o disco de mesmo nome baseado na peça, no entanto, duas músicas tiveram suas letras totalmente censuradas e aparecem apenas em versões instrumentais. Outras canções tiveram trechos censurados e a capa original do disco, onde mostrava um muro com uma pichação escrita Calabar, foi mudado para uma foto de Chico Buarque, também foi mudado o nome do álbum, que passou a se chamar Chico canta.

Esse foi um dos períodos que o artista sofreu mais intensamente a censura, um dos episódios mais notáveis foi quando, em um show junto com Gilberto Gil, durante a performance da canção *Cálice*, os microfones de ambos foram cortados. Diante disso ocorreu, de certa maneira, uma censura prévia, onde qualquer letra que fosse assinada como Chico Buarque seria censurada. Por esse motivo o disco Sinal fechado, de 1974, foi feito basicamente com regravações de composições de outros artistas, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Jobim, Noel Rosa, entre outros. Uma única canção é de sua autoria: Acordar amor, assinada com o pseudônimo Julinho de Adelaide, criado por ele com a intenção de burlar a censura.

O personagem fictício chegou, inclusive, a dar uma entrevista para um jornal, porém, uma matéria no Jornal do Brasil revelou que Julinho era o próprio Chico Buarque. Diante da revelação os compositores passaram a ser obrigados a mostrar o RG para impedir que fugissem da censura com nomes falsos. Depois de *Calabar*, Chico Buarque produziu outra peça, *Gota d'água*, de 1975, que retratava o cotidiano de um conjunto habitacional e que também fazia críticas sociais ao regime militar. Neste mesmo ano gravou mais um disco ao vivo, agora com Maria Bethânia.

Na segunda metade da década de 1970 houve um abrandamento da censura, o que

permitiu que vários compositores de MPB alcançassem grande popularidade e vendessem muitos discos. Assim, Chico Buarque lançou, em 1976, o disco *Meus caros amigos*, o primeiro de canções totalmente inéditas desde *Construção*, de 1971. Nele se percebe uma grande variedade de temas abordados, com destaque para a faixa-título, *Olhos nos olhos*, e para *Mulheres de Atenas*.

Depois de um período turbulento, onde sua liberdade artística esteve bastante restringida, várias canções antigas suas foram liberadas pela censura, o que culminou no lançamento, em 1978, do disco *Chico Buarque*. O disco possui apenas duas composições inéditas feitas no período, sendo o restante composto por músicas como *Cálice*, da sua parceria com Gilberto Gil, mas na gravação com a participação de Milton Nascimento; e *Tanto mar*, de 1975, escrita em homenagem à Revolução dos Cravos em Portugal; *Apesar de você*, lançada em 1970 em um compacto.

Em 1979 foi feita/encenada a peça *A ópera do malandro*, que se passa durante o período do Governo Vargas com uma homenagem ao samba da década de 1930 e à malandragem. Também foi lançado um disco baseado na peça. No mesmo ano Chico Buarque participou da trilha sonora do filme *Bye bye Brasil*, de Cacá Diegues, com a canção de mesmo nome, que também aparece no seu disco lançado no ano seguinte. No final dos anos de 1970 o compositor foi, gradativamente, afastando-se da imagem de porta-voz da oposição ao regime militar e em várias entrevistas nunca teve a intenção de ser um cantor de protesto.

O começo da década de 1980 foi marcado pelo lançamento de dois discos, o primeiro *Vida*, de 1980, e o segundo, *Almanaque*, de 1981. Nesses discos surgiu um Chico Buarque distante dos temas políticos que marcaram sua produção musical nos anos de 1970, aparecendo um compositor mais focado nas questões afetivas e do cotidiano, embora não deixasse de discutir questões sociais – como na canção *Meu guri*, que narra, do ponto de vista de uma mãe da periferia, a trajetória de seu filho no mundo do crime. Outro fato importante foi que, durante esse período, apareceram vários trabalhos acadêmicos e livros que discutiam as letras de suas músicas, sobretudo na área das letras e, posteriormente, na história e nas ciências sociais. Por um lado, sua obra musical deixou, de um lado, certo engajamento, por outro, foram organizados vários shows em apoio aos sindicalistas do ABC paulista – que eram realizados anualmente no feriado de 1º de maio. No entanto, um atentado terrorista durante uma apresentação em 1981, que depois se descobriu que foi organizado pelos próprios militares e não por alguma organização de oposição, afastaram Chico Buarque dos palcos. O ano de 1984 foi bastante significativo, tanto pelo movimento Diretas-Já, que

recebeu um forte apoio do músico – ele chegou a subir em palanques ao lado de importantes lideranças políticas, como Ulysses Guimarães, Lula, Brizola e FHC –, como por marcar os 20 de anos de sua carreira musical e pelo lançamento do disco Chico Buarque, de 1984, que contém a canção *Vai passar* e que se tornou praticamente um símbolo desse movimento. A redemocratização coincidiu com uma nova fase de sua obra musical, onde apareceu um artista mais maduro, agora com seus 40 anos de idade.

Em 1986, Chico Buarque e Caetano Veloso participaram de um programa na Globo onde tocaram suas músicas com participações especiais, incluindo artistas da nova geração – como a banda de rock Paralamas do Sucesso, que cantou com Chico Buarque a canção *Hino de Duran*, é que marca umas das poucas incursões do artista no gênero. Lançou, em 1987, o disco *Francisco*, agora por uma nova gravadora: a BMG. Depois de alguns anos, voltou aos palcos em uma turnê que passou pelas principais cidades brasileiras. Também fez vários shows, inclusive no exterior, como na França, onde ficou bastante popular a música *Essa moça está diferente*, que toca em um comercial de refrigerantes.

No ano de 1989 foi lançado o disco *Chico Buarque* e também o documentário *No país da delicadeza perdida*, que mistura entrevistas do artista falando da sua trajetória musical com músicas de um show, incluindo participações especiais de Gal Costa e de Gilberto Gil. Na eleição naquele ano participou do *jingle* e do apoio à candidatura de Lula a Presidente da República, que acabou sendo derrotado por Collor no segundo turno. A década de 1990 teve início com o lançamento do primeiro disco ao vivo composto apenas por músicas suas. Os anteriores foram feitos em parceria com Caetano e Bethânia, chamado *Chico Buarque ao vivo – Paris – Le Zenith*, de 1990, que é um registro de um show feito em Paris ainda da turnê *Francisco*, e que se destaca por ter canções de várias épocas desde seu primeiro ao disco, como *A Rita*, de 1966, além, é claro, do seu mais recente até então.

As duas décadas seguintes foram marcadas por uma menor produção musical e por uma dedicação maior à literatura, aumentando o intervalo entre lançamento dos discos. Em 1991 foi lançado o livro *Estorvo*, que foi bem recebido pelo crítico literário e professor da USP, Roberto Schwarz. Anteriormente Chico tinha lançado outro o livro, *Fazenda Modelo*, em 1974, porém *Estorvo* foi o primeiro a ter boa repercussão.

Depois de quatro anos foi lançado o disco *Paratodos*, de 1993, que tem, na capa, uma foto de Chico Buarque na adolescência sendo fichado pela polícia por roubo de carro, além de vários rostos de brasileiros anônimos das mais diversas etnias. A faixa-título, Foto da capa, destaca-se pelo tom autobiográfico – ressaltando que sua família é oriunda das mais diversas regiões do Brasil, e por homenagear vários artistas da música brasileira, como Tom Jobim,

Caetano, Gal, Luiz Gonzaga, Rita Lee e outros. Destaque também para outra canção autobiográfica, Tempo e artista, que fala do envelhecimento do artista; o próprio disco marca os quase 30 anos de sua carreira e seus 50 anos. O disco traz ainda uma regravação da canção Pivete, presente no seu disco de 1978; na nova versão foi acrescentada uma introdução: uma expressão em francês que era utilizada pelas crianças de rua carioca para pedir esmola para os turistas. Coincidentemente, na mesma época o País foi marcado pelo massacre da Candelária, onde policiais militares assassinaram várias crianças de rua.

Em 1995 foi lançado o disco *Uma palavra*, o primeiro álbum lançado em CD, com regravações de canções antigas e que foram tocadas na turnê do *Paratodos*. No mesmo ano saiu o livro Benjamin, consolidando ainda mais sua presença na literatura. Depois de 30 anos de casamento, Chico Buarque se separou da atriz Marieta Severo em 1997, ano em que também foi lançado o disco Chico Buarque da Mangueira, onde a famosa escola de samba homenageia o compositor. No mesmo ano foi lançado o disco livro Terra, ilustrado com fotografias feitas por Sebastião Salgado e composto por quatro canções: Assentamento, Levantados do chão, com Milton Nascimento, Fantasia e Brejo da Cruz, todas relacionadas ao camponês e ao MST, em um contexto onde no ano anterior teve uma enorme repercussão no noticiário o Massacre do Eldorado dos Carajás (PA). No carnaval de 1998 a Mangueira foi campeã no desfile que tinha como tema a homenagem ao compositor.

Após cinco anos sem um disco de músicas inéditas foi lançado *As cidades*, que, na capa, possui quatro imagens de Chico Buarque, cada uma representando etnias diferentes: negra, asiática, árabe e branca. A capa segue a ideia da do disco *Paratodos*, demonstrado que o povo brasileiro é caracterizado pela diversidade cultural. Após o lançamento deste disco foi feita uma turnê pelas principais cidades brasileiras que teve bastante êxito, onde, inclusive, a canção Construção foi tocada, agora com um novo arranjo. Algo bastante peculiar, pois o compositor sempre evitou, em suas apresentações, inserir no seu repertório composições engajadas dos anos de 1970 – como é mencionado em sua entrevista ao Diário de Pernambuco, em julho de 1999:

DP - Por que canções como Apesar de Você e Deus lhe Pague são consideradas datadas pelo senhor? Daqui a 15 anos, corre o risco de achar Assentamento datada?
Chico - Algumas músicas - não muitas, uma meia dúzia, entre as quais as que você citou - estão diretamente ligadas a um período de exceção, de ditadura, então são canções políticas. Assentamento é uma canção social sobre um problema que não é de hoje e nem vai se resolver amanhã. (HOLLANDA, 1999).

Em 1999 foi lançado um CD duplo ao vivo da turnê *As cidades*, e, posteriormente, foi

o lançado um vídeo em DVD do show. Depois do fim dessa turnê o compositor deu uma pausa em sua carreira.

Em 2001 participou de um disco de Edu Lobo, um dos principais parceiros em suas composições, chamado *Cambaio*, que era a trilha sonora da peça de mesmo nome. Dois anos depois publicou o livro *Budapeste*, que ganhou uma boa popularidade, tanto que houve uma adaptação da obra para o cinema. Somente em 2006, ou seja, depois de oito anos sem material inédito, finalmente saiu o disco *Carioca*, que foi lançado por uma nova gravadora: a *Biscoito Fino*, especializada em lançar obras de artistas da MPB.

Na capa aparece o próprio Chico Buarque, agora um homem acima dos 60, coberto ao fundo por sombras do mapa da cidade do Rio de Janeiro. O disco tem, como primeira faixa, a música *Subúrbio*, que descreve o contraste entre o Rio turístico, dos bairros nobres da Zona Sul e do Cristo Redentor, e outro da periferia e das favelas, que não aparece nos cartões postais. Posteriormente foi lançado um CD duplo e também um DVD deste novo disco. No ano de 2009 saiu mais um romance, chamado *Leite derramado*, dois anos depois saiu o disco mais recente até o momento, chamado apenas de *Chico*. Assim como os anteriores, foi sucedido pelo lançamento de um CD duplo da turnê, que se chama *Na carreira*, lançado em 2012.

A trajetória de vida de Chico Buarque em vários momentos teve uma forte relação com os acontecimentos do País, os diferentes contextos históricos trouxeram mudanças inclusive no seu direcionamento musical no que diz respeito aos temas abordados. Sempre procurando ser um artista que influenciasse e tomasse posição nos rumos que a sociedade estava tomando. Exercendo não apenas seu papel como músico, mas, pode-se dizer, também o de intelectual, como fazia Caetano – embora em ambos existam certas diferenças, com Chico Buarque fazendo isso de forma bastante clara tanto em suas músicas quanto em suas entrevistas nos jornais e na televisão.

Os anos de 1960 e 1970 foram os momentos mais produtivos de sua carreira musical, que coincidiram com o regime militar e que ainda hoje, no imaginário brasileiro, apresenta uma imagem do artista opositor do governo que tinha a sua música como uma arma política e que foi perseguido e censurado. Mas que, mesmo com as adversidades, manteve uma postura firme diante dos abusos e desmandos do poder diante dos oprimidos da sociedade. Paradoxalmente, esse momento turbulento de sua vida forneceu matéria prima para as suas composições mais populares; a censura fez com que ele e outros artistas procurassem formas criativas de burlar as restrições através de críticas sutis.

O fim do regime militar ao mesmo tempo em que permitiu, com o fim da censura, uma

maior liberdade artística que não era possível até então, colocou Chico Buarque diante do desafio de se manter relevante no cenário musical. Com a saída de cena de um dos seus maiores inimigos, que foi o governo dos militares, e com o retorno da democracia nos anos de 1980, a saída foi tentar se desvencilhar do rótulo de cantor de protesto. Assim, nos seus lançamentos a partir de então as questões políticas ficaram em segundo plano e aparecem apenas em algumas canções, pois ele pretendia fugir do estigma de produzir canções que ficariam datadas pelo tempo ou de ser considerado panfletário. Por sinal, uma análise mais detalhada demonstra que, mesmo durante os anos de 1970, ele estava longe de ser unicamente um cantor de música de protesto, mesmo suas canções politizadas abordam questões humanas e existenciais comuns em qualquer contexto.

4 A OBRA MUSICAL DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

As canções de Chico Buarque são marcadas por uma relação bastante significativa com a poesia, embora o poema e a letra da música não devam ser confundidos, pois a letra possui uma vinculação com a melodia e, em uma canção, ambos elementos não podem ser analisados de forma separada, uma vez que a música é formada pela combinação dos dois. No entanto, uma singularidade na MPB foi a criação de um diálogo entre os compositores e os poetas, algumas vezes de forma direta – como no caso de Vinicius de Moraes que começou sua carreira como poeta e, posteriormente, tornou-se também compositor, tendo vários poemas seus sido musicados. Além disso, surgiram músicos como Caetano Veloso, Gilberto Gil e o próprio Chico Buarque que criaram letras para algumas de suas composições, que são marcadas por certa complexidade, desencadeando a discussão se as letras de música poderiam ser consideradas também uma forma de poesia.

A MPB travou um enorme diálogo com as vanguardas poéticas modernistas que surgiram no Brasil durante os anos de 1960 (SILVA, 2010) que, de certa forma, tentavam romper com os antigos cânones poéticos, mostrando as diversas formas como a linguagem poderia ser usada. A música foi um instrumento bastante importante na difusão e popularização da poesia, pois ela tinha certa proximidade com a poesia oral e através dela se atingia um público mais amplo e que não estavam incluídos entre a minoria da população que era letrada. Ela tem importância, como afirma Marcos Napolitano:

A música, sobretudo a chamada “música popular”, ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais. (NAPOLITANO, 2005, p. 7).

A fronteira entre a poesia e a canção popular se tornou tênue de certa forma nesse período. Na MPB existiam duas preocupações: tanto explorar ao máximo as possibilidades de experimentação formais nos campos da linguagem, quanto abordar o conceito histórico-social que o País estava passando após o golpe militar de 1964, através de um movimento que tinha o objetivo de ser nacional-popular, incorporando vários elementos da música popular de uma forma mais intelectualizada por compositores oriundos das classes média: “Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabam por incorporar o pensamento folclorista (‘esquerdizando-a’) e a

ideia de ‘ruptura moderna’ da Bossa Nova (‘nacionalizando-a’). (NAPOLITANO, 2005, p. 64).

A MPB foi pensada a partir da estratégia de “[...] nacionalização da Bossa Nova que traduzia uma busca de “comunicabilidade e popularidade”, sem abandonar as “conquistas” é o novo lugar social da canção.” (NAPOLITANO, 2005, p. 64-65). E interpretar as canções desses autores seria analisar tanto os aspectos formais da linguagem quanto sociais em suas canções. O que se convencionou chamar de ‘canção de protesto’ e que marcou a MPB como opositora do governo militar não se limitava como forma de criação artística apenas ao contexto mais imediato, se fosse dessa forma eles perderiam importância como obras musicais e estariam datadas, não tendo tanta relevância no contexto atual. Um exemplo paradigmático é Construção, uma das principais canções de Chico Buarque, que tem como seus elementos tanto uma experimentação no campo da linguagem, por meio dos jogos de palavras e significados em sua letra, quanto pela sua crítica social ao governo militar, não sendo apenas uma canção de protesto, mas também um experimento formal, que tem certa proximidade com a poesia concretista.

Chico Buarque é um dos principais artistas não apenas por suas construções poéticas em suas letras, mas também como um cronista do cotidiano da sociedade brasileira. Muitas de suas canções são narrativas sobre os mais diversos personagens que fazem parte da nação brasileira, como o malandro, o operário, o camponês, além de vários segmentos sociais marginalizados, como as mulheres, as prostitutas e os travestis, que raramente têm suas vozes ouvidas. A MPB foi um dos principais movimentos musicais que contribuiu para que se fizesse uma reflexão sobre a identidade nacional brasileira, mesmo que existam certas divergências sobre esta questão. Por exemplo, os tropicalistas fazem diversos questionamentos a um certo discurso nacionalista que é presente em alguns artistas, entre eles o próprio Chico Buarque.

As composições de Chico Buarque são marcadas pela polifonia. Várias vezes aparecem nas suas canções, no sentido de construir uma relação de alteridade e dar voz ao outro, sobretudo aos setores marginalizados, e criar com eles uma relação de empatia e solidariedade. Muitas narrativas presentes em suas letras tentam mostrar a realidade brasileira sob a perspectiva desses setores marginalizados, seja de forma indireta – por uma narração em terceira pessoa, ou de forma direta – na primeira pessoa, na qual o autor incorpora seus personagens e fala em nome deles.

Fez-se, ao longo deste capítulo, uma análise dos diversos enfoques interpretativos que podem ser utilizados para observar suas canções, apontando tanto suas contribuições quanto

seus limites. Também um recorte histórico sobre os diversos períodos da obra de Chico Buarque e uma classificação e sistematização dos tipos de personagens e representações sociais que aparecem em suas letras.

A obra musical de Chico Buarque é bastante diversificada, pois sua carreira musical passou por diversas fases e houve, ao longo do tempo, mudanças nas temáticas e na abordagem de suas canções. Além das composições feitas para os seus próprios discos, existem outras que foram criadas originalmente para filmes e peças de teatro, além das que foram gravadas por outros cantores. Por ter uma obra complexa e bastante heterogênea, são feitas diversas divisões, recortes temporais e temáticos, uma vez que os diferentes processos sociais que o Brasil passou ao longo da história influenciaram sua carreira. No entanto, durante todos esses períodos existem certos aspectos em comum, apesar das diversas mudanças que se percebem durante sua trajetória musical. O que mais se destaca é o cotidiano, que aparece de forma bastante clara em uma de suas primeiras composições, A banda, e que mostra como a chegada de uma banda musical em uma pequena cidade muda a rotina de seus habitantes.

Outro aspecto bastante presente é que muitos dos personagens de suas canções, na maioria das vezes, fazem parte de setores marginalizados da sociedade – como operários, trabalhadores rurais, mulheres, malandros, prostitutas, travestis e crianças de rua. No sentido de dar voz às pessoas que não a têm, ele abre espaço para que esses setores subalternos sejam protagonistas nas suas canções sobre o ponto de vista deles. Por isso Chico Buarque dá tanto destaque à polifonia, para que esses vários personagens oprimidos possam expressar o que sentem, por essa razão são narradas na primeira pessoa, evidenciando que, de certa maneira, o compositor assume a pessoa desses grupos subalternos e fala em nome deles, ora assumindo o papel de um operário ora, e com bastante frequência, de uma mulher. Há um esforço de criar uma alteridade e pensar as relações hierárquicas que existem da mulher em relação ao homem e dos operários em relação às classes superiores, e que muitas vezes não são percebidas de forma clara por muitos. Como afirma Adélia Bezerra de Meneses:

Já se tornou um lugar-comum dizer que a canção de Chico Buarque, privilegia o marginal como protagonista, pondo a nu, assim negatividade da sociedade. Desde o primeiro disco, com “Pedro Pedreiro”, passando por “O meu guri”, Pivete”, “Iracema”, “Levantados do chão”, “Assentamento”, os despossuídos tem voz e vez. Malandros, sambistas, pedreiros, pivetes, prostitutas, pequenos funcionários, sem-terra, mulheres abandonadas. Todo um povo que será reunido, por exemplo, num grande “Carnaval”, e que engrossará o enorme “Cordão” – daqueles que “não tem nada a perder”. Ele os torna “protagonistas da História”, dá voz aqueles que em geral não tem voz. E assim que em “O que será”, a grande canção utópica, é com essa gente – os desvalidos e oprimidos – que a grande Utopia acontecerá.

(MENESES, 2003).

Os principais indivíduos que aparecem nas suas canções é o homem simples e comum; vários brasileiros anônimos que representam as diversas facetas da sociedade brasileira e que enfrentam vários dilemas nas suas relações cotidianas. Chico Buarque fala tanto das relações amorosas e da sexualidade de homens e mulheres quanto do cotidiano da classe trabalhadora. Todos têm em comum a esperança de dias melhores, no entanto, encontram obstáculos que impedem que sejam protagonistas do seu próprio destino. As alternativas que surgem à disposição para seus personagens é o conformismo, como em *Pedro Pedreiro*, que continua à espera em dias melhores; ou um desfecho trágico, que é perder a própria vida durante o trabalho, como em *Construção*; e, em casos mais extremos, viver à margem da lei praticando pequenos crimes, como em *Meu guri*.

Isso dentro de uma sociedade hierárquica e excludente como a brasileira, em que as chances de ascensão social são mínimas e que é marcada historicamente por enormes desigualdades. Chico Buarque tenta representar, nas suas letras, setores da sociedade, seja como indivíduos ou grupos seja, até mesmo, o indivíduo-coletivo, o povo simples, por exemplo. Em várias canções, em que o protagonista é um indivíduo singular, emerge sua subjetividade e se discute aspectos objetivos e sociais. Nelas, aparentemente, discutem-se as relações cotidianas de um sujeito específico dentro de um determinado contexto, surgem diversas relações e acontecimentos sociais que são compartilhados por vários outros na mesma situação social. A objetividade e a subjetividade se misturam na obra buarqueana, que aborda tanto os aspectos existenciais que são singulares quanto os coletivos.

Pode-se dividir as canções de Chico Buarque em várias temáticas, Silva (2010) sugere cinco eixos temáticos principais na sua obra que são: a voz do malandro, a voz operária, a voz da nação, a voz da mulher e a voz do eu-lírico. Obviamente que essa divisão não é estanque, havendo diversas canções que podem ser incluídas em vários desses grupos temáticos ao mesmo tempo. A voz do malandro se refere a canções que têm como tema principal a malandragem, que é definida como um dos principais traços da nossa identidade nacional e identificada como um dos principais mecanismos de sobrevivência entre os que são utilizados pelos setores populares em uma sociedade extremamente desigual e hierárquica.

O malandro encarna a figura do anti-herói, não sendo totalmente nem bom nem mau; ele vive na fronteira entre a legalidade e a ilegalidade, cometendo pequenos delitos e usando as brechas da lei para levar vantagem sobre os outros, uma das suas principais características é ser avesso ao trabalho e ser adepto da boemia. Levar uma vida fácil, por meio da qual possa

ascender socialmente sem muito esforço, sempre relacionado com belas mulheres, sobretudo mulatas, e estando na maior parte do tempo alegre. Outros aspectos relacionados à malandragem são o carnaval e o samba, duas manifestações culturais nas quais a figura do malandro é valorizada. O samba, desde os seus primórdios, teve como temática principal, em suas canções, a figura do malandro que, posteriormente, tornou-se um dos símbolos da identidade nacional brasileira e que se vincula sobretudo ao cotidiano urbano da cidade do Rio de Janeiro.

Ainda, segundo o autor (Silva, 2010) a voz operária inclui as canções que tematizam sobretudo, o trabalho, que muitas vezes é associado a uma atividade desgastante, na qual ocorre uma renúncia dos prazeres, e que se contrapõe ao tempo do lazer. Chico Buarque destaca, sobretudo, o homem comum que trabalha com as mãos e que muitas vezes recebe pouco em troca pelo esforço e suor dedicados à rotina de um labor diário. Mostra que, na sociedade brasileira, as possibilidades de ascensão social pelo trabalho são reduzidas e o que está no horizonte de possibilidades no destino dos trabalhadores é o conformismo ou a tragédia.

Enquanto a malandragem se associa à alegria e ao gozo dos prazeres, o trabalho é sempre considerado como castigo, danação e como um ato de renúncia e repressão dos prazeres. Diferentemente da visão que se tem do trabalho como atividade que dignifica o homem, em suas músicas Chico Buarque, muitas vezes, o desumaniza e transforma o trabalhador em apenas uma peça da engrenagem de uma máquina. No entanto, há certos períodos de alegria e felicidade para o trabalhador, que são seus momentos de lazer e os feriados, que marcam o desejo e anseios de criar uma nova utopia, a qual se caracteriza pela igualdade entre as pessoas, onde a rotina repetitiva e mecânica do dia a dia é substituída pela festa, simbolizada principalmente pelo carnaval.

Chico Buarque, como um artista moderno, tematiza sobretudo o mundo urbano. No entanto, algumas canções falam do trabalho do homem no campo, como Funeral de um lavrador e Assentamento. A voz da mulher engloba as canções que falam das mulheres, sendo que uma grande parte de sua obra aborda essa temática, na qual aparecem questões ligadas às relações afetivas entre homens e mulheres. Mas o principal em suas composições é discutir, fazer uma reflexão sobre o papel delas na sociedade, pois historicamente as mulheres sempre foram consideradas inferiores aos homens, tiveram suas vozes silenciadas, foram criadas para serem dóceis e obedientes aos homens e se dedicar aos afazeres domésticos. Além disso, elas foram condicionadas a reprimir sua sexualidade, sendo que, nos papéis de gênero, sempre coube ao homem tomar a iniciativa nas relações amorosas, cabendo a elas sempre uma atitude

passiva.

Outras personagens que aparecem dentro dessa temática são as prostitutas e os travestis, dois grupos extremamente marginalizados pela sociedade; a prostituição é uma profissão que sofre grande estigma, uma vez que existe um enorme tabu em relação às pessoas que fazem sexo por dinheiro. A música *A voz da nação* discute, sobretudo, a nossa identidade nacional, o sujeito presente nessas canções é um sujeito coletivo que representa a nação brasileira. O que faz com que, apesar das nossas diferenças culturais e regionais, tenhamos em algo em comum como povo em nosso estado-nação. Para Chico Buarque o povo brasileiro se caracteriza por sua enorme diversidade cultural e étnica, por ser um povo criativo e que, apesar das dificuldades que passa no dia a dia, mantém-se alegre e festivo. Além disso, o artista ressalta a riqueza da música brasileira, resgatando, em suas composições, sobretudo o samba, um dos principais gêneros que se tornou símbolo da identidade brasileira, assim como outras manifestações culturais, a exemplo do carnaval. Aparecem ainda, em sua obra musical, personagens fortemente presentes no imaginário brasileiro, como o malandro e o sertanejo.

Crítico do processo de modernização e da globalização que, no seu ponto de vista, gradativamente vai eliminando nossas tradições culturais, Chico Buarque enxerga com certo pessimismo esse novo Brasil que surge mais urbano e que recebe cada vez mais influências estrangeiras. Percebe-se isso na letra de *Bye bye Brasil* – feita para o filme homônimo em 1979, que narra o processo de modernização por que passava o País, inclusive nos locais mais afastados, como na região norte – através de vários símbolos, como a música pop do *Bee Gees*, do indígena querendo calças jeans e pela instalação de uma usina do mar. O próprio título da canção faz referência a uma certa perda de uma identidade nacional com essas transformações.

A voz do eu-lírico, para Silva (2010), não se define especificamente como uma divisão temática de suas canções, mas como um recurso narrativo e estético onde não apenas se fala e relata sobre o outro. É como uma forma de alteridade radical, de se colocar no lugar do outro e abrir espaço para as subjetividades dos indivíduos subalternos. Por isso um dos principais recursos poético, que o artista utiliza em diversas canções é o eu-feminino, no qual assume uma identidade diferente da sua como homem e fala como se fosse uma mulher, uma forma de criar, no ouvinte, uma empatia e compartilhar as experiências do outro.

A poesia e a canção, diferentemente das outras formas de escrita, permitem o uso do eu-lírico como meio de o artista ter mais expressividade junto ao ouvinte. Essas canções se diferem das outras que têm um olhar mais distanciado, onde o narrador fala do outro e do que está distante e incapaz de compreender e vivenciar as experiências desses indivíduos

subalternos justamente por seu local de fala. Isto é, no caso de Chico Buarque, de ser um artista do sexo masculino e oriundo de uma família pertencente a classe média intelectualizada. Ao se colocar no lugar do outro há uma tentativa de se aproximar, o máximo possível e com profundidade, do que seria a consciência subalterna, os dramas e dilemas e estados psicológicos que esses indivíduos vivenciam nas suas experiências cotidianas.

De acordo com a classificação feita por Meneses (1982), pode-se dividir em três períodos sua carreira musical: a primeira vai de 1964 a 1968 e engloba principalmente seus três primeiros discos; a segunda fase, que se iniciou em 1970, foi quando foram compostas várias das chamadas ‘canções de protesto’, de crítica ao regime militar, e que durou até o final da década. A terceira se inicia nos anos de 1980 e se estende aos dias de hoje, em que ocorre um gradativo afastamento dos temas políticos. No entanto, em algumas canções ainda aparece a crítica social.

Na primeira fase se destaca o lirismo nostálgico, onde existe a forte presença de um anseio de retorno a um passado idealizado, quando se tinha uma vida mais simples e sem os problemas que estão presentes na modernidade. Por isso há uma crítica à urbanização e à massificação em uma sociedade que valoriza, sobretudo, a ética do trabalho. Contra isso Chico Buarque, de forma nostálgica, resgata um período em que as relações sociais eram mais pessoais e sentimentais, em contraste com a impessoalidade e racionalidade moderna. Por essa razão surgem referências à infância, à cidade pequena e ao desejo de retorno a um tempo mais ingênuo.

Observa-se uma dualidade temporal, com um contraste entre o mundo do cotidiano e o do trabalho, no qual prevalece a dor, o sofrimento, a tristeza e alienação e onde o trabalho é uma atividade enfadonha e desgastante, afirmando que não existe esperança. Consequentemente, um outro mundo – que é representado pelo samba, festa e pelo carnaval, ocuparia o lugar do mundo cotidiano. Trata-se de um período efêmero, quando ocorre a alegria e o lazer; um momento em que os desejos e sentimentos deixam de ser reprimidos, as hierarquias sociais são suspensas; onde antes reinava a ordem e a disciplina passa a ser governada pela desordem e pela anarquia.

Para Damatta (1997), o carnaval é um ritual que inverte todas as relações que estão presentes em uma sociedade extremamente hierárquica como a brasileira, onde os setores populares têm espaço e voz. No entanto, Chico Buarque, diferentemente, não vê o carnaval como um evento que reforça as hierarquias sociais, mas como uma forma de construir a utopia. Nela o Carnaval não seria apenas em determinada época do ano, mas sim todos os dias seriam de festa, e onde todos os indivíduos entrariam em comunhão e teriam mais tempo para

o lazer, longe de uma rotina desgastante dedicada exclusivamente ao trabalho.

Apesar de essa temática prevalecer em sua fase inicial, existem canções em que surgem, de forma embrionária, temas que são aprofundados em sua obra posterior como, por exemplo, *Pedro pedreiro*. Nesta letra, pela primeira vez, surge uma crítica social e no qual o artista se posiciona ao lado dos setores populares. Seria também o caso de *Roda viva*, sendo que esta, além de crítica social, inaugura o que veio se chamar posteriormente de ‘canções de protesto’, que criticavam duramente o governo militar da época. Por isso Meneses (1982) questiona as interpretações de que essa fase inicial é caracterizada por um Chico Buarque apolítico, saudosista e alheio aos problemas políticos que o Brasil passava. Mesmo que seja evidente que em seus primeiros discos o engajamento aparece apenas de forma implícita em comparação com o período posterior, no qual sua imagem foi associada como um dos principais opositores do governo militar, e que aparece, em suas composições, um posicionamento político mais claro, tendo, como consequência, a censura de várias de suas canções.

No entanto, mesmo em suas primeiras canções, Chico sempre apareceu e não abandonou o engajamento, mesmo com as mudanças ao longo de sua carreira. Não deixou de representar e analisar a sociedade brasileira sob o ponto de vista dos setores subalternos que são, principalmente as mulheres e os operários. Da mesma forma, os temas que aparecem nessa fase inicial, como o samba, o carnaval e a malandragem, não foram abandonados, por isso não se pode afirmar que houve uma ruptura total entre o Chico Buarque ingênuo, nostálgico dos anos de 1960, e o dos anos de 1970, que seria crítico e engajado. Como afirma Meneses (1982), não se pode analisar sua obra de forma linear, onde um estilo de compor seria substituído totalmente por outro, mas em forma de espiral.

A segunda fase de Chico Buarque é marcada por dois importantes acontecimentos que influenciaram fortemente uma mudança em sua carreira musical. A primeira, no âmbito nacional, quando o governo militar implementou o AI-5, que endureceu ainda mais o regime político com a perseguição a diversos opositores, enquanto outros foram, dentro desse contexto, forçados a se exilar do Brasil. Além de uma forte censura aos meios de comunicação, o que prejudicou não apenas militantes políticos, mas também jornalistas, artistas e intelectuais. O segundo ocorreu quando ele teve que se exilar do País, passando a residir na Itália, onde ficou por um ano, após a sua peça *Roda viva* ter sido alvo de censura dos militares, que proibiu a sua exibição e decretou a prisão de parte do elenco de atores.

Na volta do exílio, em 1970, teve a primeira canção que foi objeto da censura, Apesar de você, tendo o compacto sido retirado de circulação poucos dias após o seu lançamento,

inaugurando o período no qual seriam feitas várias canções de protesto. O LP *Construção*, de 1971, um dos principais discos de sua carreira, marca esse novo período, com letras que criticam de forma direta os militares, mas que evidenciam, de certa forma, o amadurecimento de Chico Buarque, cujas composições se tornaram bastante complexas.

Para Meneses (1982), haveria um deslocamento do lirismo nostálgico da fase anterior, que remetia a um passado mítico e imaginário, para a canção de protesto e para a formulação da utopia. A crítica ao presente não estaria mais para o desejo de um retorno a um passado mítico e idealizado, agora estaria na esperança de um futuro melhor. Utopia que seria realizada através da comunhão entre as pessoas de forma igual, fazendo um chamamento sobretudo aos setores subalternos e marginalizados da sociedade e que foram as principais vítimas do governo militar na época; a música passaria a ser um dos principais meios de resistência e oposição.

Ocorre uma certa dualidade em suas canções nesse período, variando entre o pessimismo com o presente e o otimismo com o futuro. Visão pessimista que estaria presente, por exemplo, em *Deus lhe pague* e em *Construção*, ambas de 1971, e otimista que estaria em *Cordão*, no mesmo LP, e em *Apesar de você*, de 1978. A desilusão com o presente ocorreria pelo fato de que, apesar das promessas de crescimento e prosperidade do regime militar, este pouco beneficiou grande parte do povo brasileiro, o que fez com que Chico Buarque se referisse, de forma irônica, ao ‘milagre econômico’ que teria ocorrido no Brasil. Além disso, ele denunciava o autoritarismo e a censura feitos pelos militares, deixando perceber uma certa ausência de esperança.

No entanto, mesmo com esse pessimismo em relação ao presente, permaneceu o desejo que este período sombrio fosse passageiro, tanto que se observam várias alusões e uma contraposição entre o presente escuro, amargo, triste e cheio de dor e sofrimento com o futuro iluminado, alegre e festivo onde todos serão iguais, O silêncio dará lugar ao canto. Durante os anos de chumbo, que foi o período mais duro do regime militar, Chico Buarque teve várias canções censuradas ou trechos de algumas canções tiveram que ser modificados. Chegou um ponto de sua carreira que qualquer canção que fosse escrita por ele era logo censurada, ele estava marcado como um dos maiores críticos do governo. O que o obrigou a lançar um disco no qual não existia quase nenhuma canção de sua autoria, exceto uma, *Acorda amor*, cuja autoria foi atribuída a Julinho de Adelaide, um pseudônimo que ele usou para evitar a censura.

Na última metade da década de 1970 houve um abrandamento da censura e várias de suas canções foram liberadas. De forma gradativa foi havendo um distanciamento de Chico

Buarque em relação ao forte engajamento político. Ele buscou desvincular sua imagem de cantor de canções de protesto e mostra que poderia abordar outras temáticas em suas composições, embora sem abandonar totalmente uma postura crítica. Foi em outra direção, agora não criticando o governo militar diretamente, mas deslocando-se para uma análise das relações cotidianas dos setores marginalizados pois, embora houvesse ocorrido a abertura política, o Brasil ainda enfrentava graves problemas sociais.

O final dos anos de 1970 e começo dos anos de 1980 marcou um período de transição em sua obra musical, algumas canções mantiveram o viés crítico e outras mostravam sinais do rumo que Chico Buarque tomaria em sua terceira fase. Um sinal disso aparece em seu LP Chico Buarque, de 1978, cujas canções foram compostas em vários períodos e, com o abrandamento da censura, foram gravadas três canções suas que anteriormente tinham sido censuradas: *Apesar de você*, *Cálice* e *Tanto mar*. O disco traz também outras músicas feitas para peças de teatro, além de algumas inéditas. Enquanto as composições do começo da década de 1970 possuem uma crítica direta ao regime militar, as inéditas, que foram escritas na época em que o disco foi lançado – como *Pivete*, *Feijoada completa* e outras, mostram um rumo diferente em direção às temáticas. Elas abordam assuntos mais do cotidiano sem deixar de lado a crítica social, como em *Pivete* que aborda a situação das crianças de rua. Sobre esse período Chico Buarque, em entrevista à Rádio Eldorado, afirma:

Se a gente continuar dividindo o trabalho, você vai ter, desde Construção até Meus caros amigos, toda uma criação condicionada ao país em que eu vivi. Tem referências a isso o tempo todo. Existe alguma coisa de abafado, pode ser chamado de protesto... eu nem acho que eu faça música de protesto... mas existem músicas aqui que se referem imediatamente à realidade que eu estava vivendo, à realidade política do país. Até o disco da samambaia, que já é o disco que respira, o disco onde as músicas censuradas aparecem de novo. Não havia mais a luta contra a censura. Enfim, a luta contra a censura, pela liberdade de expressão, está muito presente nesses cinco discos dos anos 70. São discos com a cara dos anos 70. Construção, Quando o Carnaval Chegar, Caetano e Chico ao vivo, Calabar, que nem se chamou Calabar, ficou sendo só Chico Canta, Sinal fechado, onde eu canto só músicas de outros compositores, e Meus caros amigos. Disco por disco, você vai ver isso. Fica bastante claro que a partir de 78 minha música está respirando melhor. (LEITE, 1989).

Na terceira fase, segundo Meneses (1982), ocorreu um afastamento do teor político de suas canções mediante as mudanças no contexto brasileiro, como a redemocratização, que, após 20 anos, deu finalmente cabo ao regime militar. Também influenciaram um certo declínio de popularidade da MPB e a consolidação de outros gêneros musicais, como o rock, que tinham um apelo maior entre os jovens de classe média. Foi um período diferente dos

anos de 1970, quando havia o apelo para um engajamento maior devido à censura. Dessa forma, o discurso e as ideias que Chico Buarque colocava em suas canções passaram a ter menos impacto, pois cada vez mais o Brasil era inserido em um contexto globalizado e com uma presença cada vez maior da música estrangeira.

Nesse aspecto, suas composições descreveram as mudanças que o País estava passando com certo tom cético e mostrando que, mesmo com o fim do governo militar, ainda permaneciam enormes mazelas sociais. Além disso, algumas canções assumiram certo tom autobiográfico, pois sendo um artista já veterano, Chico Buarque passou a fazer uma reflexão tanto sobre o ato de compor e tocar quanto sobre a passagem do tempo – talvez sentindo certo deslocamento diante da nova realidade que lhe foi colocada. Foi um momento de tentar se desvincular do rótulo que o marcou fortemente, durante os anos de 1970, de cantor de protesto e abordar outras temáticas, embora existam algumas canções com críticas sociais.

Um aspecto marcante nesse período é sua dedicação à literatura, o que refletiu nos discos, que passaram a ser lançados em intervalos de tempo cada vez maiores, gerando algumas críticas por parte da imprensa especializada no sentido de que ele não teria a mesma criatividade demonstrada anteriormente. O que ele buscou nessa fase foi aprimorar cada vez mais sua linguagem musical, experimentando novos arranjos e novas melodias, que passaram a ser marcadas por uma enorme complexidade, e não apenas inserir em suas canções um discurso abertamente político. O álbum *Uma palavra*, de 1995, é composto apenas de regravações de antigas canções suas com novos arranjos. Nos repertórios de seus shows ele passou a deixar de lado várias composições de protesto, dando prioridade ao material mais recente e mais obscuro.

De certa maneira, em toda sua obra, de forma direta ou indireta, suas canções se passam dentro do estado-nação brasileiro, esse é um aspecto constante em suas composições e define o que é de fato nossa identidade nacional. Na dialética entre localismo e universalismo, Chico Buarque coloca como principal enfoque o contexto brasileiro. Para se ter uma compreensão de seu discurso isso deve ser levado em consideração, não que ele deixe de lado o universal, pois, em vários aspectos, sua obra dialoga com questões existenciais comuns a qualquer indivíduo. Como diz na canção *Paratodos*, de 1993, ele se considera, antes de tudo, como um artista brasileiro e herdeiro de uma tradição que surgiu, de acordo com Cândido (1984), na década de 1930 entre a intelectualidade que começou a ter interesse pelas coisas brasileiras. No entanto, não existe um único Brasil, mas diversos brasis que coexistem entre si e que são marcados por enormes diferenças culturais e sociais. Em algumas canções o espaço representado é o meio urbano, em outros é o rural. Dentro mesmo das canções seus

personagens se movem para os mais diversos locais, principalmente da casa à fábrica ou à rua dentro da própria cidade.

O tempo é outro aspecto importante que aparece em suas canções que se passa, a maioria delas, no período contemporâneo em que foram compostas, por isso elas são marcadas fortemente pelo contexto – como se percebe nas canções de protesto, que posteriormente serão vistas como documentos de uma época que passou, o Brasil durante o regime militar. As noções temporais do passado, presente e futuro aparecem, constantemente, associadas a uma forte crítica ao presente e à nostalgia do passado, tal como presentes em suas primeiras obras, ou então da esperança utópica que ocorreria no futuro. Chico Buarque analisa a sociedade brasileira sob o ponto de vista dos setores marginalizados ou, como afirma Ianni (1968), do ‘homem simples’ das cidades ou campos, favelas, botequins e fábricas. Não falando apenas sobre eles, mas também fazendo uma análise da consciência ingênua desses indivíduos, inclusive através do eu-lírico, como de forma de demonstrar a percepção que eles têm sobre suas esposas e filhos, o amor, o trabalho e o lazer, representando homens ou mulheres, adultos ou crianças, operários ou camponeses, trabalhadores ou malandros construindo uma polifonia entre diversas vozes pertencentes à sociedade.

5 A REPRESENTAÇÃO DOS SETORES SUBALTERNOS NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE

5.1 PEDRO PEDREIRO

Uma das primeiras canções gravadas por Chico Buarque, lançada em um compacto em 1965 e regravada no ano seguinte no seu LP de estreia, *Chico Buarque de Hollanda Vol 1*. Pertencente à sua fase inicial, ela já demonstra, em parte, a crítica social que apareceria posteriormente de forma mais direta. Ela retrata a vida cotidiana de um pedreiro e sua esperança de ter uma vida melhor. A música é caracterizada por uma melodia simples e repetitiva, o que se relaciona com a mensagem transmitida na letra, em que Pedro pedreiro é destinado a permanecer na mesma situação social, sem expectativa nenhuma de mudanças, em uma vida circular. Na primeira versão a música é acompanhada apenas de voz e violão; na segunda, além do violão, foi acrescentada a percussão e a orquestra, dando um tom mais dramático. Nesse período inicial ainda se percebe certa influência da bossa nova, tanto pelos acordes feitos no violão quanto na forma minimalista de cantar, mas incorporando um discurso mais politizado.

Pedro Pedreiro, ao lado das demais canções de seu primeiro disco, incorpora uma mudança que havia surgido ainda no começo da década de 1960 dentro da bossa nova e que daria forma à MPB de buscar uma aproximação maior com o povo. Nesse aspecto, Chico Buarque faz o resgate dos sambas feitos na década de 1930 por artistas como Pixinguinha e Noel Rosa, que em suas canções abordavam sobretudo os setores marginalizados.

A canção é narrada na primeira pessoa e conta a vida cotidiana de Pedro pedreiro e sua espera por uma vida melhor. Nesse aspecto ocorre durante a canção uma associação entre sua esperança e a espera do trem como demonstra logo no trecho inicial:

“Pedro pedreiro penseiro esperando o trem Manhã, parece, carece de esperar
também Para o bem de quem tem bem De quem não tem vintém”

Os versos iniciais demonstra a espera de Pedro pelo trem para chegar ao seu local de trabalho e sua situação social precária, com poucos recursos financeiros. Uma das principais características dos versos que compõem a canção são as rimas que são feitas logo na primeira frase entre Pedro e pedreiro e com o neologismo da palavra penseiro. Chico Buarque afirmou em uma entrevista que se inspirou na obra de Guimarães Rosa, que criava novas palavras em diversas passagens de seus livros. Penseiro simboliza na canção uma das principais ações do

personagem que constantemente é movido pelo sentimento de esperança representada pela chegada do carnaval. Como já foi dito anteriormente, o Carnaval é um ritual de inversão em uma sociedade extremamente hierárquica, onde os setores mais humildes da população podem, de forma ritual, assumir papéis de nobres e reis ou então ganhar na loteria e ficar rico do dia para a noite.

Chico Buarque descreve os aspectos do que Ianni (1968) chama da consciência ingênua do homem simples, que é marcada pelo misticismo e pela violência. Neste caso, Pedro espera uma vida melhor através de um acontecimento extraordinário que mude sua vida de uma hora para outra, e ganhar na loteria aparece como um acontecimento quase mágico. O sol aparece na canção de forma ambivalente, significando tanto a espera de fato pelo amanhecer do dia, já que Pedro acorda de madrugada, quanto como um símbolo da esperança em dias melhores se contrapondo à obscuridade tanto da sua vida cotidiana quanto de sua condição social.

“Pedro pedreiro espera o carnaval
E a sorte grande no bilhete pela federal Todo mês
Esperando, esperando, esperando esperando o sol
Esperando o trem Esperando aumento Para o mês que vem”

No entanto, ocorre certo conformismo com a frustração à espera de dias melhores quando se anuncia na canção que Pedro espera a morte. Neste sentido, a morte simboliza o fim de sua esperança, pois ela significa o final de nossa existência e representa o destino trágico que está reservado ao personagem. Outra alternativa que se coloca é voltar para o Norte, se anteriormente se mirava o futuro como uma solução para a infelicidade sua do presente, agora se coloca o retorno ao passado. Norte na música significa a região Nordeste, de onde partiu uma migração de indivíduos para o Sudeste, principalmente os estados de São Paulo e do Rio de Janeiro. Pessoas que, em busca de uma vida melhor, foram trabalhar nas grandes cidades, porém a maioria em empregos com pouca ou nenhuma qualificação e em troca de salários baixos; entre essas profissões, uma grande parcela da mão de obra se dirige à construção civil.

Pedro anseia por algo, mas não sabe que é inalcançável, pois é maior que o sol e o mar. Porém, a angústia dessa espera faz com que ele desista de imaginar um futuro melhor, quer apenas ser pedreiro e pobre, nada além, e esperar apenas o trem para ir ao seu trabalho. Ele agora percebe que não é mais sujeito do seu próprio destino e pensa apenas na sua rotina. Não espera mais o norte e, assim como a palavra sol anteriormente, o norte significa tanto a região de origem de Pedro quanto uma direção para sua vida, pois ele perdeu a capacidade de

planejar o seu destino.

“Pedro Pedreiro está esperando a morte Ou esperando o dia de voltar pro Norte
 Pedro não sabe mas talvez no fundo
 Espera alguma coisa mais linda que o mundo Maior do que o mar
 Mas pra que sonhar
 Se dá o desespero de esperar demais Pedro Pedreiro quer voltar atrás
 Quer ser pedreiro pobre e nada mais”

No final da canção seu ritmo se acelera e marca a chegada do trem, anunciado que Pedro não pensa mais em seu futuro, mas apenas na vida presente. A canção coloca a dificuldade que Pedro enfrenta de encontrar uma maneira de transformação social. Sua ‘consciência ingênua’ é incapaz de refletir sobre os problemas encontrados na sociedade. Se no começo Pedro tinha a esperança de melhorar de vida, ao longo do tempo ele vai percebendo os obstáculos que são colocados para alcançar a sua realização e muda para um certo conformismo.

Chico Buarque explicita, nesta canção, os impasses e dilemas dos setores marginalizados da sociedade brasileira e a ausência de uma consciência transformadora. A representação¹ dos setores populares nas obras artísticas é uma das principais características desse período, como afirma Ianni (1968), tanto na literatura quanto no cinema e na música. O artista e o intelectual tentam falar do povo e se aproximar dele, no entanto percebe as dificuldades para que isso seja concretizado.

Para Bezerra (1982), Pedro pedreiro, embora pertencente à fase do ‘lirismo nostálgico’, incorpora muitos elementos do que ela chama de vertente crítica e que estaria muito presente nas canções dos anos de 1970. Pode ser considerada uma precursora, pela temática parecida, de Construção, pois ocorrem certas semelhanças entre as duas composições. A canção Pedro pedreiro é caracterizada ainda tanto por uma simplicidade melódica e poética quanto por ser de um compositor ainda jovem, enquanto Construção, feita em uma fase mais madura do compositor, é marcada por uma grande complexidade musical e lírica.

¹ Pode ser definido para Stuart Hall como: “Representação é a produção do sentido dos conceitos da nossa mente pela linguagem. Ela é o elo entre conceitos e linguagem que nos permite referir ao mundo “real” dos objetos, pessoas ou eventos, assim como ao mundo imaginário de objetos, pessoas e eventos fictícios.” (Hall, 1997 p.3)

Nesse sentido a representação são símbolos ou imagens que lembram o “real”, mas que se diferenciam dele por serem impressões vagas, parciais que o reproduzem e que são criados mentalmente pelos indivíduos pela linguagem que nesses termos não significa apenas palavras mas também símbolos, imagens. Existindo para o autor três teorias diferentes sobre esse conceito: a refletiva, a intencional e a construcionista. A primeira vê como simplesmente um reflexo do real, a segunda as intenções e objetivos pretendido pelos indivíduos por fim a terceira ela é construído na e pela linguagem.

5.1 BOM TEMPO

Canção composta em 1968 para a I Bienal do Samba, tendo sido classificada em segundo lugar. Outro aspecto a se observar é que ela não aparece em nenhum dos seus discos. Além disso, é mais conhecida pela controvérsia que causou na época, em pleno endurecimento do regime militar, por ser considerada uma canção alienada e distante dos problemas sociais em um contexto onde se exigia maior engajamento dos artistas. Neste sentido, Chico Buarque foi considerado passadista e conservador em relação tanto a Geraldo Vandré quanto a Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Bom tempo faz parte da primeira frase, o ‘lirismo nostálgico’. No entanto, Bezerra (1982) demonstra que existe uma crítica social ao presente e está longe de ser uma canção saudosista através da formulação de uma utopia, havendo uma contraposição entre o tempo presente do mundo real vinculado ao trabalho, à alienação e ao urbano e outro mais utópico, do lazer, do prazer e mais próximo à natureza. Olhando em retrospecto, torna-se curioso que um compositor, que posteriormente foi tão fortemente associado às canções de protesto, tenha recebidos essas críticas.

A canção começa anunciando que vem um tempo bom, neste sentido, na primeira estrofe, no sentido literal de condições climáticas, boa para navegar e pescar; posteriormente se percebe certa ambiguidade no nome da canção.

“Um marinheiro me contou Que a boa brisa lhe soprou
Que vem aí bom tempo
O pescador me confirmou Que o passarinho lhe cantou
Que vem aí bom tempo”

Através do marinheiro e do pescador se anuncia um tempo bom. Brisa significando tanto o vento quanto, no sentido figurado, algo agradável e prazeroso. Passarinho, como diz Bezerra (1982) ao analisar esta canção, simboliza um mensageiro secreto que anuncia algo. Tanto o marinheiro quanto o pescador, pelo fato de suas atividades estarem relacionadas às condições climáticas, acabam por serem ótimos observadores das condições climáticas e são considerados como que profetas. O que se anuncia é uma utopia em que, no lugar do trabalho desgastante e alienante característicos do mundo moderno, aparecem o lazer e o prazer, ocorrendo o contraste entre a vida urbana nas grandes cidades e outra na natureza.

“Dou duro toda a semana Senão pergunta a Joana
Que não me deixa mentir Mas finalmente é domingo
Naturalmente, me vingo”

A rotina diária desgastante do trabalho é contraposta ao lazer, que é associado ao domingo, o único dia da semana destinado ao descanso. Na canção, Chico Buarque faz uma crítica a um dos principais valores que são caros à modernidade, que é a ética do trabalho, sendo que o reconhecimento do indivíduo na sociedade se dá por sua produtividade e pelo cumprimento de sua função dentro da sociedade, em contraposição ocorre um enaltecimento do lazer, ou como diz a canção, do ‘fazer nada’. A utopia em Bom tempo significa estar livre do fardo de trabalhar e dos problemas da grande cidade, e, em seu lugar, viver uma vida mais simples e mais natural. A vingança, neste aspecto, é essa. O dia de domingo como um símbolo e modelo ideal de como deveria ser todos os dias.

“Eu vou me espalhar por aí No compasso do samba
Eu disfarço o cansaço Joana debaixo do braço Carregadinha de amor Vou que vou
Pela estrada que dá numa praia dourada Que dá num tal de fazer nada
Como a natureza mandou”

A praia dourada tem um duplo significado. O primeiro, literal, visto como local de seu descanso, assim como um local fantástico e utópico; neste sentido, dourado faz referência a algo tão valioso como o ouro. A proximidade com a natureza se vincula ao prazer e à felicidade, enquanto o trabalho é uma característica que o afasta da verdadeira natureza humana. Bezerra (1982), apoiando-se em Herbert Marcuse, afirma que, em Bom tempo ocorre uma dualidade entre o princípio do desempenho – ligado à racionalidade, ao trabalho e à civilização moderna, e o princípio do prazer – ligado aos instintos, ao lazer e, principalmente, à utopia. Bom tempo é uma canção utópica, que possui as características da primeira fase de Chico Buarque, considerando que a modernidade é questionada através da imaginação de uma vida mais simples e ingênua.

“Vou satisfeito, a alegria batendo no peito O radinho contando direito
A vitória do meu tricolor Vou que vou
Lá no alto O sol quente me leva num salto Pro lado contrário do asfalto Pro lado
contrário da dor”

Ocorre um enaltecimento na canção das atividades pequenas do cotidiano, como escutar no rádio o jogo de futebol – mais especificamente do Fluminense que, inclusive, é o time do qual o próprio Chico Buarque é torcedor. Estar do lado oposto do asfalto, que é um dos principais símbolos da modernidade, é estar próximo de uma vida mais interiorana e pacata e sem sofrimentos. A fuga da civilização moderna é a solução para os problemas que se encontra na sociedade atual. Chico Buarque, diante disso, tem uma atitude que pode ser

chamada de romântica, no sentido de que a canção é pautada por um sentimento de nostalgia e pela ideia de retorno à natureza, a uma vida simples e de realização individual. Por este aspecto, Bom tempo foi classificada como uma canção alienada dos problemas sociais no contexto do regime militar, pois apresenta um tom considerado mais otimista em relação a outras canções do mesmo período.

Apesar disso, ela faz um grande questionamento aos valores modernos da alienação pelo trabalho e no anseio na criação de uma utopia, mesmo que apareça, na canção, certa ingenuidade e nostalgia, que são grandes marcas da fase inicial do compositor.

5.2 GENTE HUMILDE

Composta em 1969 em parceria com Vinicius de Moraes, durante o exílio de Chico Buarque na Itália devido ao regime militar. No entanto, ela teve origem ainda no começo dos anos de 1960 através de um poeta e compositor desconhecido que era apelidado de Garoto e foi apresentado a Vinicius por Baden Powell. Foi lançada no ano seguinte em seu quarto álbum, Chico Buarque de Hollanda Vol 4. Gente humilde é mais uma das canções do compositor que aborda os setores populares da sociedade.

Diferentemente de outras composições, tem, como personagem principal, não um indivíduo, mas uma coletividade de pessoas, a ‘gente humilde’. Seu principal tema são os homens simples que vivem nos subúrbios e periferias das grandes cidades e a relação de empatia e solidariedade com os setores marginalizados da população. Chico Buarque sempre procurou, em suas canções, estar do lado dos setores mais oprimidos e Gente humilde é uma homenagem às pessoas anônimas e simples que aparecem no cotidiano da sociedade brasileira. Também demonstra a distância que existe entre o artista de classe média e os setores mais desfavorecidos.

“Tem certos dias
Em que penso em minha gente E sinto assim
Todo o meu peito se apertar Porque parece
Que acontece de repente Feito um desejo de eu viver Sem me notar
Igual a como
Quando eu passo no subúrbio Eu muito bem
Vindo de trem de algum lugar”

A canção começa apenas com alguns acordes no violão e faz uma reflexão sobre os setores mais humildes da população, bem como sobre a distância social que o narrador tem

em relação a eles. Ele, que faz parte de uma parcela privilegiada da população, demonstra de forma clara a dor que sente também pelo sofrimento dos menos favorecidos quando afirma que está muito bem, vindo de trem, em contraste com a simplicidade dos outros. Mais que empatia, trata-se de um sentimento de solidariedade, ao afirmar que não consegue compreender como essa gente consegue viver sem contar com quase ninguém. Os personagens de Gente humilde são as pessoas simples, que se esforçam duramente no seu dia a dia e o poeta se ressentido pela incapacidade de poder ajudá-las.

“E aí me dá
Como uma inveja dessa gente Que vai em frente
Sem nem ter com quem contar”

Os setores marginalizados da população muitas vezes não contam com ajuda da sociedade nem do estado, tendo que se virar sozinhos para garantir seu sustento. Boff (2004), em um ensaio sobre Chico Buarque, menciona Gente humilde como uma demonstração da preocupação do cantor na defesa dos mais pobres e que a canção passa uma mensagem humanista e cristã, mesmo que o próprio cantor não tenha nenhuma religião. Na mesma letra o artista afirma que, embora não acredite em Deus, pede que ele ajude essa gente.

“São casas simples
Com cadeiras na calçada E na fachada
Escrito em cima que é um lar Pela varanda
Flores tristes e baldias Com a alegria
Que não tem onde encontrar”

O que se menciona é que, embora exista simplicidade e pobreza nas moradias dessas pessoas, que mal conseguem ter um casa confortável, pois são precárias, mesmo assim elas não deixam de considerá-las como um lar. Assim como as flores, que são associadas a uma forma de enfeitar uma casa, mas também demonstram como essas pessoas são simples. Chico Buarque menciona tanto a simplicidade e a humildade dessas pessoas quanto de suas casas e de seus objetos. No entanto, existe uma generosidade e cordialidade indicada pela presença de cadeiras na calçada – que indica a presença das relações íntimas, intrafamiliar e de circunvizinhança, da casa e fora dela. Mesmo com as dificuldades elas não deixam de ter alegria, embora nessa situação ela, a alegria, não tenha muito espaço. A canção lamenta o sofrimento dessas pessoas.

“E aí me dá uma tristeza No meu peito
Feito um despeito

De eu não ter como lutar E eu que não creio
 Peço a deus por minha gente É gente humilde
 Que vontade de chorar”

A tristeza ocorre pela incapacidade de fazer algo para mudar essa situação, o que gera angústia, é o que faz com que, mesmo que ele, o artista, não creia em Deus, peça que ele o ajude. A melodia triste da canção sintetiza a dor de não poder ajudar os mais humildes. Chico Buarque demonstra claramente uma relação de empatia pelos setores subalternos ou pelos homens simples, denunciando a invisibilidade desses indivíduos não apenas estando do lado deles, mas como tendo uma identificação sentimental com esses grupos sociais.

5.3 CARA A CARA

Presente também no quarto álbum de Chico Buarque, *Cara a cara* é uma canção de transição entre a fase inicial, do lirismo nostálgico, e a segunda fase, das canções de protesto. Como o próprio compositor afirma:

É o disco mais irregular que eu tenho. Eu gravei esse disco, que chama-se Chico Buarque de Hollanda nº 4, quando eu morava na Itália. Eu mandei as fitas com as canções pro Brasil. Aqui no Brasil foram gravados os arranjos todos, as bases. O produtor, que se chamava Manuel Berimbau, voltou pra Itália com essas bases e eu coloquei a voz em cima. (LEITE, 1989).

A consequência foi este ser um dos discos menos conhecidos da sua carreira; o próprio Chico Buarque ficou insatisfeito com o resultado final. *Cara a cara* é uma canção que, inclusive, ficou meio esquecida, no entanto, ela tem sua importância pela crítica social que faz à modernidade e ao trabalho. Ela retrata a rotina de um trabalhador como uma máquina totalmente sem sentimento e pensando apenas no trabalho.

“Tenho um peito de lata E um nó de gravata
 No coração
 Tenho uma vida sensata Sem emoção
 Tenho uma pressa danada Não paro pra nada
 Não presto atenção
 Nos versos dessa canção Inútil”

O peito de lata simboliza que o narrador não tem sentimentos, agindo mecanicamente, como uma máquina. O nó de gravata no coração significa que sua vida era dedicada apenas e unicamente ao trabalho. Ele está sempre com pressa e não tem tempo para prestar atenção em

outras coisas. A própria música é considerada uma atividade inútil em relação ao trabalho. Faz uma crítica à sociedade moderna, onde se valoriza muito mais a ética do trabalho, predominando uma visão utilitarista, na qual a música seria um dos principais exemplos de algo sem valor e importância. Meneses (1982) afirma que a canção retrata a alienação do indivíduo e sua mecanização na modernidade.

“Tira a pedra do caminho Serve mais um vinho Bota vento no moinho Bota pra correr
Bota força nessa coisa Que se a coisa pára
A gente fica cara a cara Cara a cara cara a cara”

Na sociedade moderna a racionalização exerce um papel extremamente importante, e uma das suas principais consequências é o aumento da produtividade e eficiência do trabalho. Neste sentido, a letra demonstra a obsessão em não se perder nenhuma pequena parte do tempo com distrações. Chico Buarque faz uma crítica à anulação da individualidade pelo trabalho, que impede o indivíduo de pensar sobre si mesmo, tal como está expresso na música Cara a cara. Ocorre uma contraposição entre razão e emoção, trabalho e arte, útil e inútil, sendo que os primeiros respectivamente são valorizados e os segundos são menosprezados.

“Tenho um metro quadrado Um olho vidrado
E a televisão
Tenho um sorriso comprado A prestação
Tenho uma pressa danada Não paro pra nada
Não presto atenção
Nas cordas desse violão Inútil”

A referência à televisão remete a um dos principais símbolos da alienação na modernidade. O sorriso comprado significa a falsidade das máscaras sociais, pois, no ambiente do trabalho, exige-se que o trabalhador apareça feliz e motivado em troca de seu salário. Durante todo o tempo se pensa apenas no trabalho, por isso que a música e o pensamento são coisas menores, ocorrendo a incapacidade de apreciar a poesia e a música, bem como refletir sobre as coisas ao seu redor. As questões abordadas na canção guardam semelhanças com a análise que Adorno (1986) faz da sociedade de massas, na qual ocorre a dominação da razão instrumental sobre os indivíduos e da presença da indústria cultural, formando pessoas que não conseguem pensar além do que existe na sociedade contemporânea.

“Tenho o passo marcado
O rumo traçado sem discussão Tenho um encontro marcado Com a solidão

Tenho uma pressa danada Não moro do lado
 Não me chamo João
 Não gosto nem digo que não É inútil”

A solidão aparece como uma das principais características na sociedade cada vez mais racionalizada e impessoal. A canção descreve a anulação do personagem como indivíduo pelo fato de ele não ter nome e não comunicar quem ele seja para os outros por ser perda de tempo. A própria música é marcada pelo seu ritmo rápido que acompanha a letra. Cara a cara é uma canção pouco lembrada no repertório de Chico Buarque, mas tem sua importância por discutir questões e temas que refletem o contexto histórico do País, que passava por uma fase de endurecimento do regime militar. No entanto, ela faz parte de um momento de transição na obra do artista, em que havia certa incerteza no rumo musical de Chico Buarque, que oscilava entre o lirismo nostálgico, típico do começo de sua carreira, e a canção de protesto, a nova fase do compositor, que se consolidaria no ano seguinte com o álbum Construção.

5.4 DEUS LHE PAGUE

Essa canção, que abre o álbum Construção, de 1971, inaugura uma crítica social mais incisiva, fazendo parte do que chama de ‘canções de protesto’. Em 1970 Chico Buarque retornou ao Brasil, depois de um ano exilado na Itália, e percebeu, no País, uma situação política de maior endurecimento do regime militar. Mas, paradoxalmente, pairava um clima de otimismo devido ao milagre econômico e à conquista da copa do mundo, criando um clima de ufanismo entre a população, que foi estimulado abertamente pelo governo. Nesse contexto o compositor se tornou mais engajado, fazendo, em suas letras, reflexões sobre a situação da sociedade brasileira naquele período. Deus lhe pague representa certa mudança de tom em relação às suas composições anteriores e revela um Chico mais pessimista e desiludido com o futuro.

O nome da canção faz referência a uma típica expressão de agradecimento de uma pessoa a um favor feito por outrem. Expressão que é usada com maior frequência sobretudo pelos setores mais humildes da população, que vivem em condições sociais precárias e que se sentem incapazes de retribuir essa boa ação, mas desejando que Deus, no futuro, venha retribuir. No entanto, de forma irônica, a expressão é repetida ao final de um dos versos da letra em vários momentos. Chico Buarque faz uma crítica à religião, que incentiva, na maior parte da população, a resignação e o conformismo diante da situação social, pois mesmo os

acontecimentos ruins que geram sofrimento são justificados como designados por Deus e não podem ser mudados.

“Por esse pão pra comer, por esse chão para dormir A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir Deus lhe pague”

A ironia aparece logo nesses primeiros versos, nos quais se agradece a Deus como se as condições mínimas para garantir a sobrevivência de qualquer pessoa fossem uma dádiva – tais como comer, dormir, respirar e até existir. Atividades apenas biológicas, que existem em comum com outros animais, são exaltadas, ressaltando a desumanização do personagem, reduzido apenas às suas necessidades básicas. A própria canção inicia com uma melodia repetitiva e sombria, com Chico Buarque cantando de forma grave.

Bezerra (1982) afirma que Deus lhe pague faz uma crítica social à repressão e à ausência de liberdade do período militar, época em que a vida dos indivíduos foi bastante controlada nos aspectos mais cotidianos. Assim como a igreja, o governo exigia dos cidadãos obediência e conformismo.

“Pelo prazer de chorar e pelo “estamos aí” Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e um samba para distrair Deus lhe pague”

Existe uma contradição entre o choro, que é relacionado à dor e ao prazer, e agradecer a Deus pela dor que se está sentindo que causa certo estranhamento. São descritos também aspectos banais do cotidiano, como a piada no bar e o jogo de futebol, que, nesse sentido, são mais uma forma de distração e de fuga dos problemas políticos por que passava o País ou de alienação. O futebol, sobretudo o título da seleção brasileira na copa de 1970, criou um clima de ufanismo no Brasil explorado de forma ostensiva pelos militares, que associou a vitória ao governo da época. Falava-se, inclusive, que o futebol era ‘o ópio do povo’, expressão que era uma paródia da famosa frase de Marx (2012) de que a religião era o ópio do povo.

“Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui O amor malffeito depressa, fazer a barba e partir Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gíbi Deus lhe pague”

Demonstra-se, nesses versos, também uma crítica à alienação diante dos problemas do País. A contradição que a canção coloca é entre a situação problemática que o Brasil estava passando – de restrição à liberdade de expressão e, embora tenha havido um crescimento econômico significativo nesse período, a desigualdade social aumentou ainda mais – e o fato

de o personagem da canção viver sua vida normalmente no seu cotidiano, como se nada estivesse acontecendo. Um aspecto que deve ser destacado é que Deus lhe pague estabelece certo diálogo com outra composição do mesmo disco, que é Construção. Diversos acontecimentos que são narrados acontecem com os personagens de ambas as músicas, como a referência ao amor malfeito e a queda dos andaimes e pingentes. Não se sabe claramente se as duas canções são protagonizadas pelo mesmo indivíduo apenas com uma diferença de abordagem no seu cotidiano. De toda forma, em Construção são utilizadas situações e expressões de Deus lhe pague, o que confirma que existe um diálogo intertextual. No entanto, Deus lhe pague ressalta mais os momentos de lazer de seu personagem, enquanto que Construção enfoca mais o trabalho.

Chico Buarque descreveu a alienação e as contradições de seu personagem e os problemas de uma nação que passava por enormes transformações sociais, mas sem eliminar as diferenças sociais. Deus lhe pague tem um caráter trágico e pessimista diante da realidade, se existia um leve otimismo em canções anteriores, que o governo militar teria uma duração breve e que o País encontraria um rumo melhor em seu futuro, as canções da década de 1970 mostram uma ausência de esperança de que as coisas melhorassem.

“Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
 Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
 Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
 Deus lhe pague
 Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
 Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
 E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
 Deus lhe pague”

Nesses versos o que chama atenção é o agradecimento a Deus por coisas que, de certa forma, são ruins, tornando a canção ainda mais irônica e sarcástica. Chico Buarque descreve a tragédia cotidiana presente nas grandes cidades brasileiras, como a presença da poluição, precárias condições de trabalho, loucura e solidão na metrópole. A existência se torna, para os indivíduos, sufocante e insustentável, demonstrando as consequências deletérias do processo de modernização que o Brasil passava. O grito talvez seja a única ação de resistência ao conformismo que existe nas relações sociais. Para Bezerra (1982), o que aparece é uma existência tutelada e controlada do berço ao túmulo. A expressão Deus lhe pague, repetida diversas vezes, representa a ausência da liberdade e da autonomia diante de uma religião conformista, que prega a aceitação da fatalidade de uma existência trágica de fome, pobreza e sofrimento e de um governo arbitrário.

“Pela mulher carpideira para nos louvar e cuspir
E pela moscas-bicheiras a nos
beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir Deus lhe pague”

A canção é encerrada falando da morte que, de certa forma, é a paz derradeira. As carpideiras são mulheres que são contratadas para chorar nos velórios, o que significa que se tratava de um sujeito considerado da mais baixa escala social e que morreu praticamente solitário. Está-se diante de uma existência trágica e considerada patética que é encerrada de forma sarcástica com a expressão Deus lhe pague. A paz desejada virá apenas pela morte, pois, diante de uma existência insuportável, na qual se encontra apenas o sofrimento, o fim da existência é um alívio.

5.5 CONSTRUÇÃO

Construção é uma das canções mais emblemáticas da carreira do Chico Buarque, uma das mais conhecidas e que se tornou símbolo das canções de protesto durante o regime militar. A canção se destaca principalmente por sua complexidade, tanto musical quanto lírica, sendo que os arranjos foram feitos pelo maestro Rogério Duprat.

De todas as canções compostas até hoje pelo artista, é a de maior duração, tendo, no decorrer da composição, várias mudanças em seu ritmo e na sua melodia. Liricamente também ocorrem diversas experimentações, como o jogo de palavras feito com seus versos, criando uma modulação de significados diferentes. *Construção* narra a vida cotidiana de um operário na construção civil, começando da trajetória da sua casa ao local de trabalho e terminando de forma trágica com um acidente de trabalho que ocasiona sua morte. Essa história é contada três vezes durante a execução da música, no entanto, cada uma descreve esse acontecimento por perspectivas diferentes, existindo um núcleo estrutural de palavras presentes nos três versos que, aparentemente, dá a impressão inicial de que esteja sendo contada a mesma história (QUADRO 1).

Como observa Bezerra (1982), é possível perceber, através do esquema apresentado no QUADRO 1, que cada frase na canção termina com uma proparoxítona. Chico Buarque monta uma espécie de quebra-cabeça através da troca de palavras, permitindo as mais diversas combinações, criando novos sentidos para cada uma das frases, podendo, inclusive, fazer combinações além das que aparecem na própria canção. Sendo, portanto, um poema que pode ser desmontável e que tem um rigor praticamente matemático. Chico Buarque afirma

que em Construção não existe uma intenção clara de se fazer crítica social: “Não passava de experiência formal, jogo de tijolos. Não tinha nada a ver com problemas dos operários – evidente, aliás, sempre que se abre a janela.” (MENESES, 1982, p. 149).

QUADRO 1 – Esquema de repetição de versos e estrofes da canção Construção (1971)

CORPO FIXO	BLOCO 1	BLOCO 2	BLOCO 3
Amou daquela vez como se fosse	a última	o último	máquina
Beijou sua mulher como se fosse	a última	a única	lógico
E cada filho seu como se fosse	o único	o pródigo	
E atravessou a rua com seu passo	tímido	bêbado	
Subiu a construção como se fosse	máquina	sólido	
Ergueu no patamar quatro paredes	sólidas	mágicas	flácidas
Tijolo com tijolo num desenho	mágico	lógico	
Seus olhos embotados de cimento e	lágrima	tráfego	
Sentou para descansar como se fosse	sábado	um príncipe	um pássaro
Comeu feijão com arroz como se fosse	um príncipe	o máximo	
Bebeu e soluçou como se fosse	um naufrago	máquina	
Dançou e gargalhou como se	ouvisse música	fosse o próximo	
E tropeçou no céu como se	fosse um bêbado	ouvisse música	
E flutuou no ar como se fosse	um pássaro	sábado	um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote	flácido	tímido	bêbado
Agonizou no meio do passeio	público	naufrago	
Morreu na contramão atrapalhando o	tráfego	público	sábado

Fonte: Adaptado de Meneses (1982, p. 153).

Neste depoimento ele afirma que a canção é apenas um experimento formal com as palavras, sem a preocupação de passar uma mensagem política. No entanto, um poema ou letra de música não deve ser interpretado unicamente pelo sentido e intenções do autor, mas também pelo que ele não diz em suas entrevistas. Posteriormente, na entrevista, afirma:

Tudo é ligado. Mas há diferença entre fazer a coisa com intenção ou – no meu caso – fazer sem a preocupação do significado. Se eu vivesse numa torre de marfim, isolado, talvez saísse um jogo de palavras com algo etéreo no meio, a Patagônia, talvez, que não tem nada a ver com nada. Em resumo, eu não colocaria na letra um ser humano. Mas eu não vivo isolado. (MENESES, 1982, p. 149).

Mesmo que tenha seguido negando que tivesse esse objetivo principal, aparecem indícios de que a canção tem uma dimensão social, ao falar da vida cotidiana dos trabalhadores brasileiros. A canção descreve a desumanização que um operário da construção civil sofre em seu trabalho, resultando em um destino trágico. *Construção* apresenta um discurso contra a coisificação do ser humano e a invisibilidade social. Na sua letra, forma e conteúdo estão fortemente entrelaçados, não podendo ser analisados de forma separada na sua interpretação, pois a experimentação na forma poética torna mais claro o processo de mecanização pelo qual o personagem passa durante a narrativa, assim como o seu conteúdo social.

A canção anuncia, já no início, a tragédia que irá acontecer. Estamos diante dos últimos momentos de vida do personagem:

“Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único”

Nesses versos se percebe que essa talvez seja a última vez que ele se relacione com sua mulher e veja seus filhos. Seu destino já está praticamente traçado. Durante suas relações cotidianas existe um clima de despedida e de angústia, mesmo que não se saiba exatamente o que vai acontecer. Posteriormente, ele vai para seu trabalho na construção civil e sobe o prédio para seguir o trabalho. Entretanto, ele se sente infeliz em seu ofício:

“Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima”

Chama atenção a mecanização do homem, através do trabalho repetitivo e alienado que, ao invés de enobrecer o indivíduo, o degrada e o desumaniza. O trabalho acaba se tornando apenas um meio de garantir a sua sobrevivência, como afirma Karl Marx:

Primeiro, que o trabalho é externo ao trabalhador, isto é, não pertence ao seu ser, que ele não se afirma, portanto, em seu trabalho, mas nega-se nele, que não se sente bem, mas infeliz, que não desenvolve nenhuma energia física e espiritual livre, mas mortifica sua physis e arruína o seu espírito. O trabalhador só se sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si quando fora do trabalho e fora de si no trabalho. Está em casa quando não trabalha e, quando trabalha, não está em casa. O seu trabalho não é a satisfação de uma carência, mas somente um meio para satisfazer necessidades fora dele. (MARX, 2012, p. 82-83).

Por isso seus olhos estão sujos de cimento e lágrima. Ele não se sente feliz durante o

trabalho, uma atividade que é essencialmente humana e que supostamente deveria enobrecer o homem. A canção não apenas tematiza o cotidiano dos trabalhadores, mas também tem como objetivo criticar o governo militar. Deve-se recordar que ela foi composta em 1971, auge do milagre econômico do regime militar, quando a economia brasileira crescia dois dígitos a cada ano. Houve um acelerado processo de urbanização e de imigração na sociedade, assim como um aumento na produção e no acesso a bens de consumo entre a classe média.

Apesar desse progresso todo, houve poucas mudanças para as classes baixas, que viram a desvalorização de seus salários, além de a desigualdade social ter aumentado ainda mais. Construção é uma denúncia das péssimas condições de trabalho dos operários no dia a dia. A canção, no fragmento abaixo, narra o momento de descanso no ambiente de trabalho, para o almoço.

“Sentou para descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe Bebeu e soluçou como se fosse
um náufrago Dançou e gargalhou como se ouvisse música”

Esta pequena pausa se torna um dos poucos momentos de felicidade, e é por isso que, mesmo que tenha comido uma refeição tão simplória quanto feijão com arroz, presente no imaginário brasileiro como o prato mais elementar da dieta das classes populares, considera sua refeição o máximo, pois o trabalho o degradou tanto que não percebe a pobreza de sua alimentação. A bebida também faz parte de sua rotina, pois ela sempre foi uma forma de esquecer os problemas do cotidiano e uma fuga diante da dura e dolorosa realidade. A sua queda, tanto no sentido literal quanto metafórico, surge como inevitável. A narrativa termina de forma melancólica com a queda e a morte do pedreiro.

“E tropeçou no céu como se fosse um bêbado E flutuou no ar como se fosse um
pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”

Aqui se demonstra a sua completa insignificância, pois sua morte não é percebida como um acontecimento trágico, que gere grande comoção, mas como algo absolutamente normal. Disso decorre que o maior problema não é a queda, mas sim seu corpo estendido na rua atrapalhando o trânsito. O indivíduo não é visto como um fim na sociedade, mas apenas como um meio para alcançar o progresso ou o desenvolvimento econômico. Como afirmava o então presidente da época, Médici, sobre a situação do país, “A economia vai bem, mas o povo vai mal”.

Foram discutidos até aqui os versos da primeira estrofe de Construção, correspondentes ao Bloco 1 da Tabela 1. A canção começa apenas com os acordes de violão e um ritmo lento; no decorrer de seu desenvolvimento a música cria um clima de tensão cada vez maior, com o aparecimento dos arranjos orquestrados feitos por Rogério Duprat. Ela começa lenta e calma, durante a narração dos aspectos cotidianos, e a tensão aumenta no percurso do protagonista ao seu local de trabalho. É criado um clima de suspense cada vez maior até o momento de sua morte, quando ocorre uma pequena pausa e se descreve sua morte. A música começa simples e vai adquirindo cada vez maior complexidade, assim como a construção de um edifício.

Quando o cotidiano do pedreiro é narrado pela segunda vez, ocorrem importantes mudanças. Enquanto na narrativa do Bloco 1 existia um significado lógico e coerente nas palavras, no Bloco 2 a linguagem se torna mais figurada e metafórica. A ironia e a contradição estão no fato de que anteriormente os tijolos eram construídos como desenhos mágicos e nessa segunda narrativa como lógicos – de toda forma, o que é descrito carece justamente de lógica. Adélia Bezerra de Meneses (1982) afirma que ocorre uma crise da linguagem após a morte do pedreiro. Na letra de Construção Chico Buarque tenta sintetizar a modernidade, e a construção poética da canção é bastante modernista, no sentido de que ressalta aspectos como descontinuidade, fragmentação, irracionalidade e surrealidade. Inclusive o próprio protagonista é incapaz de perceber a realidade, como se vê no trecho abaixo.

“E flutuou no ar como se fosse sábado
E se acabou no chão feito um pacote tímido Agonizou no meio do passeio náufrago
Morreu na contramão atrapalhando o público”

Observa-se o despedaçamento do significado nesses versos. Estamos diante de uma realidade caótica, ilógica, e o que se discute é que uma sociedade que se afirma o tempo todo como racional é paradoxalmente irracional. Para Silva (2010), Construção é uma formulação poética pós-moderna devido ao seu hibridismo, pois a canção faz referência a si mesma na repetição alterada que se faz da mesma narrativa, criando uma espécie de paródia e pastiche de si mesma. Além disso, o artista canta trechos de Deus lhe pague, o que aponta relação entre as duas canções, conforme mencionado anteriormente. Talvez se possa afirmar que o álbum Construção seja, em parte, conceitual, pois em Deus lhe Pague e em Construção isso fica bastante presente. Outras canções, como Samba de Orly e Cordão, fazem parte também do que se chama de ‘canções de protesto’. A primeira fala dos exilados políticos do regime e a

segunda do movimento de resistência e de oposição ao governo.

5.6 PARTIDO ALTO

Presente na trilha sonora do filme *Quando o carnaval chegar*, de 1972, dirigido por Cacá Diegues, sendo que Chico Buarque faz uma participação neste musical. *Partido alto* é uma das diversas obras dentro de seu cancionário que tematizam a malandragem, porém agora como uma crítica à nossa identidade nacional. Usando do bom humor, a canção descreve nosso complexo de inferioridade e subdesenvolvimento. Não é por acaso que alguns trechos foram censurados e algumas palavras foram trocadas por outras mais amenas.

O protagonista de Partido alto é uma espécie de anti-herói brasileiro, nos moldes de Macunaíma ou Pedro Malasartes, que, através de sua astúcia e esperteza, sobrevive diante das dificuldades do cotidiano. A malandragem ou o jeitinho, como diz Damatta (1997), é um mecanismo de sobrevivência utilizado pelos mais fracos diante dos mais fortes, embora seja usado também pelos poderosos. A canção começa, tal como *Deus lhe Pague*, fazendo uma crítica irônica à religião.

“Diz que deu, diz que dá Diz que Deus dará
 Não vou duvidar, ô nega E se Deus não dá
 Como é que vai ficar, ô nega Diz que Deus diz que dá
 E se Deus negar, ô nega
 Eu vou me indignar e chega Deus dará, Deus dará”

Todo o destino do personagem está nas mãos de Deus, ele espera receber coisas boas e crê ser uma infelicidade não recebê-las. Chico Buarque satiriza a religiosidade do povo, que coloca seu destino na ação divina, o que cria ações e atitudes conformistas e passivas diante dos acontecimentos. Vale lembrar que o compositor é ateu e que não deixa de, em várias outras canções, fazer uma crítica à religião como mantenedora do *status quo*, como vemos nos versos abaixo:

“Deus é um cara gozador, adora brincadeira
 Pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro Mas acho muito engraçado me botar cabreiro
 Na barriga da miséria, eu nasci batuqueiro (brasileiro²) Eu sou do Rio de Janeiro
 Jesus Cristo inda me paga, um dia ainda me explica
 Como é que pôs o mundo esta pobre coisica (pouca títica³) Vou correr o mundo

² Termo presente na letra original, vetado pela censura.

³ Termo presente na letra original, vetado pela censura.

afora, dar uma canjica
 Que é pra ver se alguém se embala ao ronco da cuíca E aquele abraço pra quem
 fica”

O humor aparece no suposto azar de se ter nascido justamente no Brasil. A música discute o complexo de inferioridade que temos em nossa nação em relação a outros países. Enquanto nos Estados Unidos e em vários países europeus vemos o progresso e a riqueza, o Brasil se caracteriza principalmente pelo seu subdesenvolvimento e pela pobreza da imensa maioria da população. Por essa crítica ao País sua letra foi censurada. O verso que dizia “eu nasci brasileiro” foi alterado para “eu nasci batuqueiro”. A letra sem censura aparece no álbum Chico Buarque Ao Vivo, de 1990.

A música faz um contraponto à imagem que os militares associavam ao País no período, como uma nação moderna com um povo que deveria ser ordeiro e trabalhador. Buarque valoriza, ao invés das características mencionadas, o ócio, a indisciplina, a malandragem e a desobediência. Aspectos que tradicionalmente são vinculados de forma negativa à nossa identidade nacional, aqui são considerados positivos, podendo ser uma forma de se opor a um governo autoritário e a uma sociedade extremamente hierárquica e desigual. Observemos os versos abaixo:

“Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio Pele e osso simplesmente, quase sem
 recheio Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio
 Dou pernada a três por quatro e nem me despenteio Que eu já tô de saco cheio
 Deus me deu mão de veludo pra fazer carícia Deus me deu muitas saudades e muita
 preguiça Deus me deu perna comprida e muita malícia Pra correr atrás de bola e
 fugir da polícia
 Um dia ainda sou notícia”

Apesar das dificuldades e da pobreza do povo brasileiro, a letra ressalta a sua enorme criatividade para superar as adversidades, através da esperteza e da malandragem. Essas características o ajudam também a jogar bola, de maneira que a paixão pelo futebol se tornou muito presente no imaginário nacional, bem como fugir da polícia, ato que, na maioria das vezes está presente nos setores mais marginalizados da população. O personagem da canção também tem certa semelhança com Macunaíma, do romance homônimo de 1928, de Mário de Andrade, que possui como bordão a frase “Ai, que preguiça...”, citado no trecho “Deus lhe deu muita preguiça”. Aqui se reúnem muitos arquétipos e mitos que foram construídos sobre a nossa identidade nacional. Ianni (2002) discute essas representações.

Há tipos e mitos com os quais se revela alguma forma de "carnavalização" da

situação, acontecimento ou impasse. É óbvio que "Jeca Tatu", "Macunaíma" e até o "homem cordial" podem ser vistos como signos de denúncia, ênfase distorcida, caricatura do que poderia ser o "brasileiro", a "identidade do brasileiro", o "símbolo" de uma população que se demora a adquirir a figura de "povo", a figuração de "cidadão". Podem ser sátiras com as quais os "novos tempos" rejeitam os "velhos tempos", o "presente" rejeitando o "passado", o "moderno" caricaturizando o "arcaico". São taquígrafias com as quais se parodiam, rejeitam ou carnalizam os indivíduos e as coletividades que se teriam formado no longo da história. (IANNI, 2002).

O título da canção faz referência a um subgênero do samba e faz uma brincadeira bem-humorada com os principais estereótipos associados aos brasileiros, como uma forma de crítica social aos problemas sociais que o Brasil passava na época. Chico Buarque sempre procura representar a nação brasileira através do ponto de vista dos setores mais humildes da população. E Partido Alto faz parte dessas canções que observam como positivos aspectos que, por muitos anos, pensadores consideraram ruins na nossa identidade nacional.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existem vários estudos sobre a música popular brasileira, tanto na área da Letras quanto na área da História, incluindo dissertações e livros que foram publicados. No entanto, dentro das Ciências Sociais esse é um campo bastante recente que não foi ainda tão explorado, existindo poucas pesquisas e obras de sociologia que discutem a relação entre música e sociedade no Brasil. Felizmente, houve, nos últimos anos, um aumento dessa produção e pesquisas foram feitas analisando a produção musical de diversos gêneros – como o livro *Mistério do samba*, do antropólogo Viana (1995), que faz uma análise social e histórica do surgimento do estilo e como ele se tornou um dos principais símbolos na construção de nossa identidade nacional. O que se destaca nessa obra é a afirmação de que o samba se desenvolveu através da relação entre o povo e os intelectuais, questionando a tradicional distinção entre cultura erudita e cultura popular. Ele não seria um gênero musical apenas oriundo das classes populares, mas também incorporado pelas classes mais altas da sociedade. Se no seu início ele foi visto com bastante suspeita pelas camadas dominantes, inclusive sendo reprimido pela polícia, posteriormente foi assimilado pela elite brasileira, tornando-se, através de Vargas a promoção do samba como um dos ícones da identidade nacional brasileira.

Um dos principais campos de análise musical nas Ciências Sociais seria discutir a relação que a música tem com determinados grupos sociais, sejam certas classes sociais ou grupos étnicos, pelo fato de que ela não deixa de ser uma importante manifestação cultural na construção da identidade desses povos.

O músico ou compositor de fato expressa, em sua obra, questões individuais e subjetivas, mas também é produto das relações sociais. Estas influenciam em maior ou menor grau sua produção musical, posto que diferentes contextos podem trazer mudanças no campo musical. Mesmo no caso específico desta dissertação, que teve como enfoque unicamente a análise de um único artista, Chico Buarque, deve-se dar atenção ao contexto em que suas músicas foram feitas e que grupo e interesses ele representou durante sua carreira musical, além das relações que teve com a sociedade brasileira ao longo dos anos e que influenciou para que suas músicas fossem de determinada forma.

Esta dissertação pretendeu falar de sua obra musical, que ainda é pouco estudada na sociologia, embora existam algumas dissertações e artigos, como a tese de doutorado de Santos (2014), que faz uma análise comparativa do conceito de nação entre Chico Buarque e Caetano Veloso, e que trouxe contribuições para a análise de sua trajetória musical aqui

apresentada. Outra autora bastante importante, Naves (2015), destaca-se por ter publicado vários livros e artigos sobre a música popular brasileira fazendo uma análise antropológica dos diversos movimentos culturais brasileiros – dedicou, inclusive, alguns textos para falar sobre o próprio Chico Buarque.

No meu caso pretendi discutir as visões e representações que suas canções fazem dos setores populares durante os anos de 1960. Esta foi uma discussão bastante presente entre vários intelectuais e diversos trabalhos, sobretudo nas Ciências Sociais, deram um enfoque principal a essa questão. Na música essa reflexão sobre a sociedade se tornou também presente. Chico Buarque que veio de uma família de classe média intelectualizada, tentou se aproximar e falar em nome do povo em um momento onde a participação desse grupo foi silenciada e marginalizada. Buscou também conscientizar para os problemas do País, seguindo o legado do tipo de artista que Mário de Andrade desejava (TRAVASSOS, 2000). Um artista que tomasse partido diante dos acontecimentos, que se afastasse de sua classe e tivesse uma preocupação genuína com os setores populares.

Com os estudos culturais surgiu uma reflexão crítica sobre os produtos culturais, que fazem uma revisão da literatura sobre esse tema, até então marcado pela Escola de Frankfurt (NAPOLITANO, 2005). Essa corrente teórica abre espaço para analisar as relações que os setores subalternos têm com a indústria cultural, dando destaque às manifestações sobretudo feitas pela classe trabalhadora – mulheres e negros que não seriam mais vistos como sujeitos alienados e submissos à cultura de massa. Pode-se dizer que houve uma valorização maior no estudo da música popular. As canções de Chico Buarque são um material que representam determinado período, em que os artistas colocavam essas questões, mas que, no entanto, mostravam suas limitações, pois existia o risco de cair em certas mistificações e de criar uma imagem ilusória do povo, além do fato de que o que se produzia com o rótulo de música popular tenha atingido apenas determinada parcela do público. Questionamentos que surgiram ainda nos anos de 1960 entre diversos autores, inclusive o próprio Chico foi alvo dessas críticas.

A reflexão que deve ser feita é que sua obra, naquele momento particular do regime militar, foi de grande importância. Apesar de que sempre tenha se ressaltado as poucas inovações na obra de Chico Buarque, suas canções tocaram em várias questões sociais e políticas, que foram vistas com preocupação pelo governo, que tentou, de várias formas, censurar suas letras – seja por apontar os problemas e as ilusões do milagre econômico, seja por discutir o novo papel da mulher, que se tornava cada vez mais independente.

A discussão que se coloca é que o campo musical, a partir dos anos de 1980 e 1990,

diversificou-se muito fazendo que com a MPB perdesse espaço para outros gêneros, o que atingiu também o próprio Chico Buarque. Ela foi o parâmetro de diversos debates durante os anos de 1960 e 1970, sendo que um termo servia como sustentação de seu discurso era a ideia do ‘nacional-popular’ (CHAUÍ, 1986). Nacional pelo fato de reivindicar uma música verdadeiramente brasileira sem influências estrangeiras; e popular por dar ênfase às produções musicais feitas pelas classes populares, tanto folclóricas quanto urbanas, sendo o samba um dos casos mais exemplares.

Chico sintetiza essa ideia do nacional-popular em sua obra, embora tenha incorporado a ela o legado da bossa nova. Apesar de que há quem considere que ele seja apenas um mero discípulo da bossa-nova, e que não tenha trazido grandes inovações como trouxe a Tropicália. Campos (1974), no artigo Viva a Bahia-IA-IA!, chama Caetano e Gil de ‘inventores’ e Chico de ‘mestre’; os primeiros, para este autor, seriam grandes inovadores na linha evolutiva da música brasileira, e o segundo, embora reconheça seus méritos, é colocado como vinculado a certo tradicionalismo e como um retorno ao passado. Esse posicionamento construiu uma imagem de que as críticas à Tropicália, na maior parte das vezes, vêm de setores nacionalistas e conservadores da música, além, é claro, de gerar polêmica em relação a Chico Buarque, que recebia o título de ‘unanimidade nacional’. Curioso é que Chico nunca assumiu esse antagonismo com Caetano, como diz nesse depoimento:

Eu fiquei sendo o adversário daquele movimento e eu não me sentia absolutamente um adversário do tropicalismo. Eu não tinha nenhuma objeção básica ao que se fazia, eu podia gostar daquela música, não gostar daquela outra (...) mas eu não tinha objeção de ordem ideológica, nada disso. Só que, de certa forma, eu fui afetado pela violência com que o movimento em torno do tropicalismo me atingiu. [...] do lado de cá, quem não estava no tropicalismo era automaticamente classificado como inimigo. (HOLLANDA, 2005).

Afirmava apenas que sua música trazia influências diferentes. Mesmo assim houve a construção de um contraponto entre a MPB nacionalista e engajada representada por Chico, que era criticada por seu ufanismo, contra a música estrangeira em contraponto à Tropicália, que era cosmopolita, vanguardista, representada por Caetano, que tinha como grande virtude não ser uma arte panfletária que rompia com o discurso dogmático de uma esquerda dogmática.

Porém, essa era uma discussão que ignorava as convergências e que, de certa forma, perdeu força nos anos de 1970. Um dos exemplos disso é o disco *Chico e Caetano Ao Vivo*, de 1972. O Tropicalismo acabou tendo uma duração efêmera após o ano de 1968 com a perda de importância dos festivais de música. A questão é que suas canções abordam assuntos

bastante diferentes, talvez um dos seus legados seja trazer o resgate do samba dos anos de 1930, principalmente Noel Rosa e Pixinguinha.

Existem semelhanças entre Noel e Chico em suas letras, como aponta Branco (2008) em sua dissertação: Noel Rosa e Chico Buarque comparados: a construção da tradição na música popular brasileira. Ambos os artistas dão destaque aos marginalizados – como mendigos, prostitutas e malandros, personagens que, de acordo com as normas tradicionais, são sujeitos de condutas questionáveis. Noel Rosa se diferencia por usar um tom bastante irônico e bem humorado, já Chico Buarque usa em menor grau e em algumas canções. Os dois compartilham críticas à elite brasileira e à situação econômica do País, mas de forma que era reflexo um do contexto de cada um, pois Noel presenciou os efeitos da Revolução de 1930 e Chico do regime militar.

A diferença maior está no modo de representação das mulheres, uma vez que Noel tinha uma visão condizente com a época, quando prevalecia a subjugação das mulheres, e Chico já vivenciou uma fase de questionamento cada vez maior dessa ideia. Além do fato de serem dois artistas de classe média que têm, como sua temática principal, o samba e o carnaval, que falam da vida cotidiana do Rio de Janeiro. Chico, em diversas canções, faz menções a Noel como na canção A Rita, do seu primeiro LP, assim como regravou Filosofia no disco Sinal fechado, em 1974 – disco composto por versões de músicas de outros artistas. O próprio Chico Buarque admite ser um discípulo do sambista e que sua forma de compor se inspira em Noel Rosa. Por isso, apesar da polêmica, Campos (1974) tinha razão em colocar Chico como mestre, pois sua obra estabelece um diálogo com a tradição musical brasileira.

Procurei dar destaque a certa faceta do compositor, que aborda os setores mais humildes da população, os marginalizados e esquecidos da sociedade. As pessoas que moram nas periferias das cidades e o trabalhador do campo se tornaram matéria prima de várias de suas canções. Uma das primeiras autoras a abordar sistematicamente suas letras foi Meneses (1982), que se referiu ao cantor como um dos portadores do coro dos oprimidos, tendo feito um recorte dos períodos de sua produção musical. Ainda que sua análise das músicas tenha ficado restrita ao campo das letras, sua pesquisa tem diversos méritos em seu pioneirismo de colocar Chico Buarque com um dos principais nomes a serem estudados na academia. Falta uma análise mais sociológica desses sujeitos, quais personagens e setores da sociedade foram representados, como ele enxergava esses sujeitos e a percepção que eles tinham da sociedade ao redor.

Suas letras buscam falar da realidade dos setores populares, sobretudo das classes sociais mais baixas no contexto periférico, onde existe ainda uma pequena parcela que integra

a classe dos trabalhadores, enquanto grande parcela é composta de pessoas que não trabalham. Não é por acaso que a temática da malandragem aparece com certa frequência, tanto por ser uma figura folclórica nas letras de samba da década de 1930 quanto por serem sujeitos que vão contra os valores de uma sociedade caracterizada pelo trabalho, como é a sociedade industrial e capitalista. Existe certo romantismo na malandragem, pela sua recusa ao trabalho e por expor certa hipocrisia de uma sociedade na qual a maioria trabalha arduamente para o benefício de poucos. A malandragem maior estaria nos setores dominantes, tanto nos empresários quanto nos políticos como aparece na canção Homenagem ao malandro, invertendo a imagem de que a aversão ao trabalho seria um traço negativo de nossa identidade nacional. Além de que, os sujeitos que se dedicam totalmente ao trabalho têm, na maioria das vezes, suas perspectivas futuras de uma vida melhor bloqueadas.

Há, nas músicas analisadas de Chico Buarque, o desejo de que ocorresse uma conscientização dos trabalhadores a respeito do País e a ideia de que a alienação das camadas populares é um entrave às grandes transformações sociais. Nas letras aparece, na visão do artista, uma ingenuidade do povo em pensar as mudanças de forma individual, na maioria das vezes, e raramente através da coletividade. Existe, nas músicas, certa desilusão diante do presente, mas grandes esperanças nos dias que virão. Para o compositor, seria por meio da organização dos vários setores oprimidos que se poderiam superar os problemas que o País enfrentava. Apenas com a mobilização do povo que se poderia alcançar a liberdade e a igualdade e isso passaria por um enfretamento ao regime militar, que impedia a realização desses ideais.

O retorno da democracia era um dos principais objetivos a serem alcançados e isso se aparece nas canções dos anos de 1960 e de 1970. No começo do período da redemocratização houve grande expectativa, mas que foi frustrada por se perceber que a situação social do País sofreu poucas mudanças. A única diferença mais significativa é que agora existia a liberdade de expressão e que o grande inimigo comum, os militares, tinha saído da cena política. Não é por acaso que as canções de Chico Buarque tomaram um novo rumo a partir da década de 1980, pois naquele momento não se lutava mais contra a censura pela liberdade de expressão, gerando uma reflexão do papel do compositor diante de uma nova realidade, onde o discurso da MPB estava entrando em crise.

Além do mais, Chico Buarque estaria longe de ser considerado antiquado e ultrapassado; uma das definições mais emblemáticas é a de Caetano Veloso, que disse que ele carregava a tradição para frente. Poder-se-ia afirmar que esse tradicionalismo, vinculado, sobretudo, ao samba, não deixa de ser moderno. Esse diálogo com o passado coloca novos

significados e novas interpretações das raízes da música brasileira. Um dos seus mistérios é tirar do esquecimento patrimônios da nossa identidade nacional, pois através da memória as canções abordam o tempo presente.

As canções de Chico Buarque, passados esses anos todos, ainda fazem parte do imaginário do País; seu legado influencia, inclusive, artistas das novas gerações. Ele próprio, em certas declarações, chegou a afirmar que o *hip hop* ocupa, atualmente, o lugar que anteriormente era da MPB – o lugar da crítica social, de falar da realidade dos setores mais pobres e da realidade das periferias pelo Brasil afora. Inclusive, o cantor Criolo fez uma homenagem à música Cálice, inserindo uma letra diferente que, na turnê de seu último disco, o próprio Chico reproduziu durante os shows (PARANHOS, 2015).

Obviamente que esses estilos são bastante diferentes, o *hip hop*, por exemplo, é um gênero que nasceu nos EUA e que, anos depois, foi transplantado para o contexto brasileiro, surgindo vários artistas que denunciam tanto a discriminação racial quanto a desigualdade social. Se na MPB a grande maioria dos artistas tinha origem nas classes médias, entre os cantores de *hip hop* boa parcela é composta por negros e de origem humilde. Suas letras, em vários sentidos, são descrições de acontecimentos vivenciados por eles mesmos, diferentemente do olhar distante dos artistas da MPB, onde o contato com o povo era esporádico e, por diversas vezes, romantizado.

Ao invés de descrever um povo cordial, alegre e pacífico, No *rap*, outro gênero musical, descreve um cotidiano violento, marcado tanto pela criminalidade como forma de ascensão social quanto por uma aspiração a um modo de vida consumista. Não que isso seja novidade, a canção *Meu guri*, por exemplo, aborda a criminalidade nas favelas, porém, de uma forma bastante leve. Ela dá mais destaque ao ponto de vista da mãe e do amor pelo seu filho, a violência aparece de forma mais implícita, talvez de uma forma que não possa chocar tanto as classes médias, que eram o seu público alvo. Diferentemente do *rap*, que coloca tudo de forma bastante explícita, causando controvérsias e discussões acerca da ideia de apologia ao crime. Reflexo de um contexto, em que os setores marginalizados da população têm mais voz para descrever suas experiências do que anteriormente, quando o campo musical era um espaço mais restrito aos setores médios e em que, apesar disso, os intelectuais eram considerados porta-vozes do povo.

Para analisar a obra de Chico Buarque se deve, então, fazer uma análise da trajetória do campo musical (BOURDIEU, 2014) e dos processos de mudança. Levando em conta que essa trajetória não é linear, que o surgimento de novos estilos ou gêneros musicais não leva simplesmente à suplementação dos anteriores, pois estes ainda mantêm sua importância.

Chico Buarque era contemporâneo dos Tropicalistas e, por mais que a proposta vanguardista tivesse o objetivo de trazer grandes transformações para o paradigma musical brasileiro e que pudesse tornar sua obra obsoleta, esta permaneceu em destaque durante os anos de 1960 e de 1970. Foi somente nos anos de 1980 e de 1990 que houve uma diminuição do espaço dos artistas, tanto da MPB quanto do Tropicalismo, com o aparecimento de novos estilos musicais mais populares. Isso não significa dizer que houve uma perda de prestígio, pelo contrário, esses artistas mantiveram uma grande popularidade, mesmo que não de forma tão intensa como antes.

Chico Buarque permanece sendo um cânone, um dos principais artistas da música brasileira que coloca questões que são relevantes ainda hoje. Ele teve um papel fundamental em um momento histórico da produção musical que passou pelo regime militar. Mesmo que nos últimos anos não tenha sido um artista tão ativo, seja pelo fato de estarmos em um momento diferente – em que o mercado fonográfico passou por mudanças, seja por uma enorme fragmentação que alterou o consumo musical – que se dá de forma bem diferente de anos anteriores e que atingiu, inclusive, as grandes gravadoras.

Vale ressaltar que, depois de anos sendo um artista do *mainstream*, de uns dez anos para cá seu discos passaram a ser lançados por uma pequena gravadora – a Biscoito Fino, que é especializada em MPB. Seus shows são bastante esporádicos, além de o artista manter uma presença bastante discreta na mídia. Mesmo assim, suas canções mais antigas, das décadas de 1960 e 1970, são bastante emblemáticas como registro histórico, de acontecimentos passados que têm reflexos ainda hoje sobre a nossa sociedade. Analisar suas canções e discutir esse passado é apontar as direções que surgiram desde o início de sua carreira até o presente na canção brasileira, inclusive, passando pela discussão da sua crise na contemporaneidade – tese apontada pelo próprio Chico Buarque durante entrevista ao jornal Folha de São Paulo, em 2004.

A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse hoje por isso parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito.

E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século 19, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século 20. No Brasil, isso é nítido. (HOLLANDA, 2004).

Uma declaração impactante como essa não deixa de ser isenta de controvérsias, mas o que Chico Buarque pretendia dizer é que a canção, da forma como era percebida pela MPB, esgotou-se, estaria superada em seu paradigma, o que não quer dizer que não exista mais

espaço para a inovação musical. Na citada entrevista ele cita o exemplo do *rap*, que traz uma nova dinâmica à música brasileira; uma observação feita é de que essa crise não seria da canção em geral, mas do próprio Chico Buarque, que seria um problema particular seu, pois sua obra teria esgotado todas as possibilidades, mas que ainda existiria uma grande vitalidade na produção contemporânea de outros artistas.

Espera-se que as discussões colocadas esclareçam e mostrem o percurso da música brasileira ao longo deste período. Falar de um artista que teve uma carreira de mais de 50 anos e que foi testemunha de diversas mudanças históricas no País pode auxiliar nessa questão, pois existe uma relação entre sua biografia particular com acontecimentos sociais mais amplos que o influenciaram. Além de que ele foi um dos principais protagonistas desse momento e de ser uma figura pública bastante popular. Que isso possa ajudar a discutir o legado de Chico Buarque ainda hoje, em um cenário com uma complexidade ainda maior do que em sua época, em que as vanguardas artísticas são postas em questão e não se tem mais grandes movimentos musicais como foram a Bossa Nova, a MPB e a Tropicália, mas sim uma proliferação de subculturas musicais ligadas a diversos grupos étnicos, de gênero, de regionalidades e até mesmo de globalidades.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Sobre música popular. In: ADORNO, Theodor. **Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1986. p. 115-146.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia é técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. p. 165-196.
- BOFF, Leonardo. Chico Buarque e a cultura humanista e cristã. In: FERNANDES, Rinaldo (Org.). **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 83-94.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. 11. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2014.
- BRANCO, Celso. **Noel Rosa e Chico Buarque comparados: a construção da tradição na canção popular brasileira**. 2008. 194 f. Dissertação (Mestrado em História)-Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- CAMPOS, Augusto de. **O balanço da bossa e outras bossas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.p. 191.
- CÂNDIDO, Antônio. A revolução de 30 é a cultura. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 27-36, 1984.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros & heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOLLANDA, Chico Buarque. Diário de Pernambuco, Recife: 14 jul. 1999. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/diario_ pernambuco_99.htm. Acesso em: 25 set. 2017
- HOLLANDA, Chico Buarque. jun. 1977. Porto Alegre: Coojornal. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_coojornal.htm. Acesso em: 25 set. 2017.
- HOLLANDA, Chico Buarque. **Depoimentos**. 2005. Acesso em: 25 set. 2017. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/depoimentos/chico-buarque>. Acesso em: 2 ago. 2017.
- HOLLANDA, Chico Buarque.. A canção, o rap, segundo Chico. SILVA, Fernando Barros e. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 dez. 2004. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_fsp_261204c.htm Acesso em: 25 set. 2017

IANNI, Octávio. A mentalidade do “homem simples”. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 113-117, 1968.

IANNI, Octávio. Tipos e mitos do pensamento brasileiro. **Sociologias**, Porto Alegre, n. 7, p. 176-187, jan./jun. 2002. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-45222002000100008>.
Acesso em: 30 jul. 2017.

LEITE, Geraldo. Semana Chico Buarque. **Rádio Eldorado**, Rio de Janeiro, 29 de set 1989.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2012.

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

MENESES, Adélia Bezerra. Lirismo e Resistência. **Revista Cult**, São Paulo, maio 2003, Entrevista concedida a Manuel Costa Pinto.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. **A canção brasileira: leituras do Brasil através da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico, BACAL, Tatiana. **A MPB em discussão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

PARANHOS, Adalberto. Rap nas quebradas: a palavra como esporro e como escarro. **ArtCultura**, cidade, v. 17, n. 30, p. 137-143, 2015.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **As representações da nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional popular a mundialização**. 2014. 407 f. Tese (Doutorado em Sociologia)-Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1997.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**. São Paulo: Vozes, 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

VIANA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

WEBER, Max. **Fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995.