



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MARISTELLA PETTI

ANOS DE CHUMBO, CANÇÕES DE COBRE:  
POÉTICA E POLÍTICA EM CHICO BUARQUE E FABRIZIO DE ANDRÉ

Brasília

2023

MARISTELLA PETTI

ANOS DE CHUMBO, CANÇÕES DE COBRE:  
POÉTICA E POLÍTICA EM CHICO BUARQUE E FABRIZIO DE ANDRÉ

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati.

Brasília

2023

Petti, Maristella  
PP511a Anos de chumbo, canções de cobre: poética e política em  
Chico Buarque e Fabrizio De André / Maristella Petti;  
orientador Alexandre Pilati; co-orientador Giorgio De  
Marchis. -- Brasília, 2023.  
260 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de  
Brasília, 2023.

1. Canção. 2. Anos de chumbo. 3. Literatura comparada. 4.  
MPB. 5. Canzone d'autore. I. Pilati, Alexandre, orient. II.  
De Marchis, Giorgio, co-orient. III. Título.

---

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Giorgio De Marchis  
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere  
Università degli Studi Roma Tre

---

Prof. Dra. Vera Lúcia de Oliveira Maccherani  
Dipartimento di Lettere - Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne  
Università degli Studi di Perugia

---

Prof. Dr. Edvaldo Aparecido Bérnago  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Universidade de Brasília

Para os meus pais.  
Na já usual tentativa de  
retribuí-los, aos poucos,  
por me darem tanto.

## AGRADECIMENTOS

Eu nunca poderia considerar que chegar até aqui fosse só mérito pessoal: se hoje concluo este doutorado, é, primeiramente, por muitos privilégios, e só a partir deles vem o zelo com o qual tento fazer meu melhor nesse mundo tão diverso dos meus ideais, chagado pela desagregação da humanidade típica dos momentos de crise.

Por isso, dedico este trabalho, primeiramente, aos meus pais, Radames e Alessandra, meu primeiro privilégio, por eles terem me proporcionado o mundo. A vocês que, há 9 anos, me empurraram para o Brasil, que agora me devolve doutora.

Ao Alexandre Pilati, que agradeço por ter me abrigado na UnB apesar do meu jeito gringo de participar de aula, debate e estudos. Obrigada por ter me ensinado a maneira de fazer pesquisa que eu sempre sonhei aprender, ter apostado em mim e ter me guiado, com respeito e confiança, nesse percurso que tanto tem me formado.

Ao Giorgio De Marchis, que me acolheu em Roma Tre, me apresentando uma universidade jovem e viva. Obrigada pelo comprometimento, profissional e caloroso ao mesmo tempo.

À Vera Lúcia de Oliveira, pela “formação da literatura brasileira”. Essa planta duradoura, que continua germinando, brotou da sua semente.

À Ana Clara, minha amiga, colega, revisora, parceira. Obrigada pelo apoio, os projetos e a presença constante, que sempre me faz esquecer que moramos em hemisférios diferentes. Ansiosa para sonhar juntas com mais uma ideia revolucionária.

À Giulia, por ter compartilhado comigo também essa experiência, e por ter sido a única capaz de encarar naturalmente o fuso horário entre nós. Você é um ponto cardeal.

Aos colegas do Núcleo de Estudos da Canção, pela orientação e parceria. Conciliar política e poética foi mais fácil com vocês.

Às famílias amorosas que eu tenho na Itália e no Brasil, que sempre participam de cada desespero e cada alegria. É mais um privilégio poder receber tão belas pessoas como amigos.

Finalmente, um agradecimento essencial e cheio de contemplação é reservado ao Estado brasileiro e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que, com o financiamento concedido a esta pesquisa, me proporcionou uma oportunidade bem mais escassa no meu país, demonstrando, ao investir numa pesquisadora estrangeira, o valor que o Brasil afere à abertura social e à pesquisa científica. Espero, por mim, manter essa ponte sempre aberta.

## RESUMO

Chico Buarque e Fabrizio De André são dois artistas icônicos das respectivas culturas. Apesar de eles pertencerem a contextos muito distintos, é possível traçar alguns paralelos entre as formações e as carreiras deles que frutem reflexões mais profundas sobre os sistemas cancionais brasileiro e italiano. Neste sentido, o objetivo desse trabalho é pensar a função política da canção e o rendimento estético de acontecimentos históricos, especificamente dentro do contexto conhecido como “anos de chumbo”, em que a canção se encarrega de uma militância hoje esgotada. Seguindo uma metodologia de literatura comparada, aproximamos as canções extraídas de álbuns daqueles anos de cada autor, observando a relação entre o artista, intelectual e burguês, e a vida nacional em cada contexto, e entendendo a função da música em relação à realidade, como agente de história, como ferramenta para a descrição da história e como fonte para seu estudo. As nossas bases teóricas foram os estudos de Theodor Adorno, Walter Benjamin e György Lukács, além de outros estudiosos contemporâneos que da mesma tradição crítica se reclamam. Concluímos que a canção teve um papel determinante na vida social tanto da época, contribuindo para o esclarecimento das massas, quanto de hoje, sendo bagagem cultural de um imaginário coletivo imperituro.

**Palavras-chave:** Chico Buarque. Fabrizio De André. Canção. Anos de chumbo.

## ABSTRACT

Chico Buarque and Fabrizio De André are two iconic artists from their respective cultures. Although they belong to very different contexts, it is possible to draw some parallels between their educations and careers that lead to deeper reflections about the Brazilian and Italian song systems. In this sense, the objective of this work is thinking about the political function of music and the aesthetic performance of historical events, specifically within the context known as “years of lead”, in which songs are responsible for a militancy that is now exhausted. Following a comparative literature methodology, we approximated songs taken from albums of those years by each author, observing the relationship between the artist, intellectual and bourgeois, and national life in each context and interpreting the function of music in relation to reality, as an agent of history, as a tool for describing history and as a source for its study. Our theoretical bases were the studies of Theodor Adorno, Walter Benjamin and György Lukács, in addition to other contemporary scholars who claim the same critical tradition. We concluded that the song played a determining role in social life both at the time, contributing to the enlightenment of the masses, as well as today, being cultural baggage of an imperitable collective imagination.

**Keywords:** Chico Buarque. Fabrizio De André. Song. Years of Lead.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 – DO PORQUÊ E DO COMO USAR FERRAMENTAS DE CRÍTICA LITERÁRIA PARA A ANÁLISE DA CANÇÃO: ALGUNS PRESSUPOSTOS .....</b>	<b>25</b>
<b>1.1. Poesia ou música? Etapas de uma gênese.....</b>	<b>25</b>
<b>1.2. Música e literatura: a união de duas artes .....</b>	<b>29</b>
1.2.1. Artes irmãs: a comparação de Brown.....	31
1.2.2. As relações entre as duas artes: o esquema tripartido de Scher.....	35
<b>1.3. Melopoética: gênese da terceira dimensão .....</b>	<b>38</b>
1.3.1. Natureza logogênica: da poesia para a música .....	41
1.3.2. Natureza melogênica: da música para a poesia .....	44
1.3.3. Coautoria e autoria.....	46
<b>1.4. A semiótica da canção .....</b>	<b>48</b>
1.4.1. Modelos melódicos.....	49
1.4.2. Modelos linguísticos.....	51
1.4.3. Projeto enunciativo: a dicção do cancionista.....	51
<b>CAPÍTULO 2 – MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E <i>CANZONE D’AUTORE</i> ITALIANA: MOMENTOS DECISIVOS.....</b>	<b>54</b>
<b>2.1. A indústria cultural e seus produtos: entre estética e mercado .....</b>	<b>54</b>
<b>2.2. Música “popular”... mas qual povo?.....</b>	<b>58</b>
2.2.1. MPB: nem “sistema”, nem “contra-hegemonia” .....	63
2.2.2. <i>Canzone d’autore</i> : uma “canção”, porém “diferente” .....	75
<b>2.3. O papel do autor: entre trabalho remunerado e criação artística .....</b>	<b>84</b>
2.3.1. Fechando o ciclo: o autor como mediador entre intelectuais e povo.....	89
<b>INTERLÚDIO – PARA UMA DEFINIÇÃO PLURIVALENTE DOS ANOS DE CHUMBO.....</b>	<b>94</b>
<b>CAPÍTULO 3 – A POÉTICA NA POLÍTICA: DUAS CARREIRAS PARALELAS .....</b>	<b>98</b>
<b>3.1. Chico Buarque: formação e afirmação entre repressão e sucesso .....</b>	<b>100</b>
3.1.1. O exílio e a profissionalização do cancionista.....	101
3.1.2. <i>Apesar de você / Desalento</i> : o encontro com a censura .....	106
3.1.3. O exercício da profissão contra a repressão censória .....	109
3.1.4. Chico (não) canta [Calabar].....	113
3.1.5. Supressão e reapropriação de Chico Buarque .....	114
<b>3.2. Fabrizio De André: da censura moral ao protesto político .....</b>	<b>118</b>

3.2.1. A afirmação do <i>cantautore</i> : a atenuação da censura, o começo da vigilância .....	118
3.2.2. <i>Non al denaro, non all'amore né al cielo</i> : a declaração estilística.....	123
3.2.3. A politização e a crise criativa.....	125
3.2.4. A profissionalização do <i>cantautore</i> : a abertura ao público e ao exterior .....	129
3.2.5. O cantautor burguês contra a burguesia: <i>Rimini</i> .....	131
<b>3.3. Observações sobre dois personagens dos anos de chumbo .....</b>	<b>133</b>
<b>CAPÍTULO 4 – O POLÍTICO NA POÉTICA: TENTATIVAS DE DIÁLOGO.....</b>	<b>140</b>
<b>4.1. A crise da autoridade política.....</b>	<b>141</b>
4.1.1. Repressão governamental e luta armada: duas faces da violência de Estado.....	143
4.1.2. Instituições e desonestos: a autoridade e a inversão do seu papel.....	155
<b>4.2. A verdadeira face do milagre econômico .....</b>	<b>165</b>
4.2.1. O trabalhador e a sua alienação .....	167
4.2.2. O cancionista como peça de engrenagem da indústria fonográfica.....	187
<b>4.3. Os últimos serão primeiros: a promessa dos movimentos sociais .....</b>	<b>193</b>
4.3.1. Gente humilde e <i>umili</i> nas periferias urbanas.....	195
4.3.2. A humanização de Deus .....	209
<b>4.4. Bonus track: os anos de chumbo para trás .....</b>	<b>225</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>233</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>242</b>
<b>REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS .....</b>	<b>255</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho de pesquisa nasce de uma necessidade pessoal de aprofundar o conhecimento das dinâmicas de elaboração estética de eventos históricos e sociais acontecidos naquele período comumente conhecido, a partir de divulgações jornalísticas, como “anos de chumbo”. A expressão, que nos remanda ao campo semântico do rigorismo, da rigidez e do cinza – intermediário entre a luz e falta de cor, aquilo que sobra depois da ação destruidora do fogo – passa a expressar uma época mais ou menos abrangente, posterior a 1968 e que reflete as tensões político-sociais derivadas da colisão entre ideologias que acontecia no pano de fundo da Guerra Fria.

Há diferentes acepções dos anos de chumbo, dependendo do país a que se referem: a Alemanha, a França, a Grécia e a Itália tiveram os seus próprios na Europa, bem como o Brasil os atravessou na América do Sul. O que interessa a este trabalho envolve os dois sentidos, brasileiro e italiano, que se colocam num plano de contrastes particularmente interessantes: por um lado, a fase mais rígida e violenta da ditadura militar brasileira, ou seja, de um regime de governo estabelecido (mesmo que não legitimamente); pelo outro, uma cooptação que agiu sob forças nunca declaradas no âmbito do reflexo nacional de tensões globais. É interessante analisar como, na tradição histórica, essas diferenças são anuladas em uma definição comum, ressaltando, ao mesmo tempo, todas as marcas daquele “chumbo” que motivam tal anulação, como a violência política, a repressão e a tortura.

No Brasil, a definição “anos de chumbo” é dada a um período bem definido, pelo menos na sua comparação com o caso italiano, que se inicia com o estabelecimento do Ato Institucional n. 5 (AI-5), instrumento legal promulgado durante o governo de Artur da Costa e Silva no dia 13 de dezembro de 1968, em vigor até a instituição da Emenda Constitucional n. 11, de 13 de outubro de 1978, estabelecida durante o governo de Ernesto Geisel, com efeito a partir do dia 1 de janeiro de 1979. O AI-5, enquanto um dos 17 atos principais e 104 complementares que, ao todo, representaram uma ferramenta do governo destinada a conferir aos militares mais amplos poderes para que pudessem punir seus opositores, retirando-lhes qualquer garantia constitucional, foi decretado em seguida a um evento-estopim: após uma manifestação de reprovação quanto à invasão da Universidade de Brasília no contexto dos protestos estudantis, feita pelo deputado Márcio Moreira Alves, do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), os militares tentaram suspender a imunidade parlamentar do deputado; quando o Congresso Nacional negou a possibilidade da suspensão, os militares reagiram

editando o AI-5, com o qual se decretavam plenos poderes ao executivo militar para cassar direitos políticos e mandatos, o recesso do Congresso e a suspensão do direito do *habeas corpus*. A manobra foi tomada, de fato, para poder controlar uma circunstância que via o aumento das greves operárias e da guerrilha urbana, interpretadas como sinais de avanço do comunismo no país. O final dos anos de chumbo coincide com o fim do governo do general Emílio Garrastazu Médici, terceiro presidente da ditadura militar, que vai de 30 de outubro de 1969 a 15 de março de 1974, constituindo, notoriamente, a temporada de maior repressão da ditadura.

Essa época abrange, então, a instituição de um regime governamental declaradamente rígido e oficialmente reconhecido, mesmo se contra os direitos políticos e civis dos brasileiros. Sem comentar longamente a propaganda ufanista e a enorme dívida econômica deixada para os governos seguintes, focando, porém, nas consequências sociais imediatas, os anos de chumbo registraram um saldo de mortes mal explicadas e desaparecimentos forçados. A Comissão Nacional da Verdade (CNV) elaboraria mais tarde uma lista com 434 nomes de desaparecidos, sabendo que, certamente, o número é maior. Utilizando múltiplos métodos de tortura, os militares jogaram nos porões do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) estudantes, jornalistas, intelectuais, artistas, militantes, políticos, professores universitários e até mesmo membros do clero sob a alegação de conter o avanço do comunismo no país, em nome da segurança nacional.

Menos definidos, até por não coincidirem com algum regime institucionalizado (fato que constitui a diferença ontológica entre os dois momentos históricos comparados), são os limites dos anos de chumbo italianos, também conhecidos como “estratégia da tensão”. Quanto ao começo, pode ser especificado em 1 de março de 1968, que corresponde à batalha de Valle Giulia, a primeira ação em que os estudantes não retrocederam contra os policiais; entretanto, a maioria dos historiadores costuma colocá-lo em 12 de dezembro de 1969, dia do massacre de Piazza Fontana, ação terrorista imputável a um grupo neofascista que, porém, nunca fora condenado. A data final do período parece ainda menos clara do que o começo, podendo ser assimilada a dois eventos de maior ressonância: o primeiro coincide com o triste epílogo do chamado “caso Moro”, sequestrado pelas Brigadas Vermelhas em 16 de março de 1978 e encontrado morto no dia 9 de maio do mesmo ano; o segundo é o massacre de Bolonha, de 2 de agosto de 1980, atribuído à organização neofascista dos Nar, que agiram sob impulso da loja maçônica P2 e do ex-chefe da Repartição assuntos reservados (*Ufficio affari riservati*) do

Ministério do Interior, já militar com passado fascista. Conformemente à maioria das tendências acadêmicas, forçamos a definição temporal do período que intitula esta tese, na vertente italiana, estabelecendo um contorno cronológico à era do terrorismo de matriz política, sem considerar as ondas de violência pública dos anos seguintes, em que o terrorismo, esgotado em sua matriz política, confluiu em argumentos puramente mafiosos.

O período que nos interessa, de fato, foi caracterizado pelas ações de organizações extraparlamentares extremistas, que atuaram movidas por uma cooptação de forças que até hoje permanecem obscuras. Essas forças agiam seguindo linhas de combate diferentes: a direita eversiva (com toda probabilidade assistida pelos serviços secretos, por sua vez agenciada por forças estadunidenses) atuava massacres públicos para alimentar a estratégia da tensão, enquanto a esquerda extremista, por meio da luta armada, tentava atingir pessoalmente personagens emblemáticos do capitalismo. A situação gerou um clima de violência que condenou a sociedade civil ao medo constante por anos. Nem a possibilidade do chamado “compromisso histórico” entre as facções do Partito Comunista Italiano (PCI) e da Democrazia Cristiana (DC) conseguiu diminuir a violência, pelo contrário. Ainda hoje, o período se encontra entre os mais controversos e menos conhecidos da história do século passado.

Além da década interessada, os anos 1970, e de um forte componente ideológico – fatores estes certamente motivados por tensões históricas globais – os dois períodos não parecem dialogar muito. Ainda assim, eles foram entregues às gerações sucessivas com a mesma etiqueta sensacionalista com a qual apresentamos essa tese. Amadio (2020) opera uma ótima reconstrução etimológica e sociológica da expressão, cuja origem se perderam em pouco tempo. O sintagma sinestético de “anos de chumbo” nasce em contexto cinematográfico, com o filme *Die bleierne Zeit* de Margarethe Von Trotta (1981), inspirado na história de Christiane e Gudrun Esslin (cuja militância política acaba no cárcere de Stammheim em 1977); o título, por sua vez, é retomado de um verso da elegia *Der Gång aufs Land. An Landauer* de Friedrich Hölderlin (1770-1843): “Trüb ists heut, es schlummern die Gäng’ und die Gassen und fast will / Mir es scheinen, es sei, als in der bleiernen Zeit”, traduzível, sem muitas pretensões de rendimento lírico, como “Hoje o tempo é turvo, ruas e trilhas dormem, e quase / parece que estejamos como na era do chumbo” (HÖLDERLIN, 2001, p. 868 – tradução nossa). A película definiu, pela primeira vez, os contornos de uma época que começava a apresentar peculiaridades artísticas e discursivas próprias para com os anos anteriores, e o fez propondo um imaginário avassalador, sufocante, que aludia ao chumbo da arma de fogo (ORIOLES, 2002) e circunscrevia um segmento cronológico.

Para além do sucesso cinematográfico, aponta Amadio, a locução foi logo adotada pela imprensa livre, evidentemente carente de uma expressão mais adequada a definir o período histórico coevo. A informação passou a utilizar tanto “anos de chumbo”, que suas origens artísticas se perderam na memória social, a favor da exigência sensacionalista e de impacto da comunicação midiática. O que ficou dessa inflação terminológica foi a carga semântica mortífera e negativa da expressão, que corresponde hoje a um período imediatamente reconhecível da nossa história, e associa, em extrema síntese, os anos 70 à arma de fogo e à repressão. No entanto, o achatamento na violência política dessa definição não leva em conta a complexidade do período, que foi muito mais do que simples chumbo: a cada talho de opressão correspondeu uma força de reação que resultou em muitas formas de participação social e cultural, militância e resistência, e testemunhou uma crença coletiva na possibilidade de mudar a realidade e de subverter o estado das coisas graças à fé ideológica, que hoje dificilmente conseguimos encontrar nas nossas ações de povo. Nesse sentido, o escritor italiano Erri De Luca, para intitular seu livro de 2019 sobre o fervor coletivo daqueles anos e a possibilidade de troca e comunicação que aquele clima ocasionava, cunhou a expressão “anos de cobre”, calcando o modelo mais conhecido, porém, articulando a metáfora em torno de outro metal, nomeadamente de ótima condutibilidade elétrica e térmica. O cobre, então, vem para lembrar da conexão entre pessoas que compartilhavam a mesma energia, para não deixar que a repressão seja o único sentimento a continuar no legado daquela época, conforme, provavelmente, a maioria dos contemporâneos sentem.

De fato, a relação que hoje se tem com aqueles anos é controversa. Por ser um período muito próximo sob um ponto de vista historiográfico, podemos asserir que a sociedade contemporânea, seja a brasileira como a italiana, ainda não conseguiu acessar a polifonia de vieses implicados, para olhar nítida e extensivamente para o que foi, metabolizando com frieza analítica as dinâmicas que levaram à normalização daquela aspereza militar e guerrilheira sem que ninguém conseguisse antepará-la, ao mesmo tempo que não consegue entender as consequências que tal período comportou nos dias de hoje. A própria educação escolar e a informação midiática parecem ignorar voluntariamente a elaboração crítica daqueles anos, que viu como protagonistas pessoas que ainda vivem, operam, votam. Isso porque, talvez, ainda não estejamos prontos a encarar a multiplicidade dos matizes daqueles acontecimentos, na convicção de que a história oficial não apresente algum lado de sombra, selado e defendido no curso das décadas, em condição de influenciar sua versão pública. A sensação que decorre desse

cenário é de que os anos de chumbo compreendem um período muito próximo para ser estudado como parte da História e, ao mesmo tempo, muito longe para ser lembrado como Memória.

No entanto, por mais que seja difícil ensinar uma história tão recente, é imprescindível que quem veio depois conheça a realidade, plural e contraditória como ela é. Caso contrário, jamais poderemos remediar os processos posteriores de refluxo no individualismo e na soberania, de privatização do público, de carência de previsão e desinteresse pelas gerações futuras, de cancelamento da ideologia política em nome de acordos de governo amplos e superficiais. Tudo o que hoje fica difícil de entender sobre o presente e, portanto, não conseguimos enfrentar, depende da falta de conhecimento das décadas que imediatamente nos precedem, sendo, o pouco que sabemos, distorcido e parcial. Esse vácuo da memória histórica, em que cabe a profunda consciência ideológica que caracteriza a época levada em consideração, tem hoje dado lugar a uma apatia política e a um niilismo social que são igualmente profundos.

Para voltar a penetrar a realidade daquele tempo e entregar os próprios resultados a todos, um dos meios mais eficazes que o pesquisador acadêmico possui é a crítica literária. Por muitos anos, já no nosso percurso de mestrado, fomos nos questionando sobre possíveis paralelos entre a literatura brasileira e aquela italiana dos anos de chumbo, mas nunca conseguimos encontrar analogias entre obras, movimentos ou autores. De fato, enquanto, no Brasil, uma resistência mordaz aos vexames ditatoriais, eventualmente camuflada para combater a censura, movia-se justamente a partir da literatura (como de muitas outras formas de expressão cultural), no panorama italiano encontramos, em correspondência dos anos de chumbo, aquela que Roberto Contu define “canetas de lata”, segundo expressiva metáfora:

Os anos 70 registraram uma desorientação geral na capacidade dos escritores de se tornarem intérpretes da realidade, embora todos tentassem ser cronistas em cotidianos e revistas. Nesse contexto, emergiram falta de preparação, sentido de deslocamento, impossibilidade de respostas claras e, às vezes, uma falta de coragem constrangedora. (CONTU, 2015, p. 5 – tradução nossa)

Foi tão impraticável, então, encontrar equivalentes no âmbito do romance e da poesia, quanto fácil e natural foi achar uma correspondência entre as produções artísticas brasileira e italiana no campo musical daqueles anos, em particular na obra de Chico Buarque e Fabrizio De André. Com efeito, quem conhece até superficialmente as duas culturas não pode deixar de notar o quanto eles tenham em comum, a partir de uma curiosa interseção cultural, constituída pela forte consideração que ambos tinham da cultura do outro, embora motivada e evoluída por razões diferentes: no caso de Chico Buarque, com certeza, as estadias italianas, a partir daquela mais feliz em 1953, no período em que o pai foi docente na Universidade La Sapienza, em

Roma, até o dolorido, porém prolífico, autoexílio; no caso de Fabrizio De André, seus incansáveis interesses etnográficos, que o levavam a cantar a humanidade sem considerar fronteiras ou distâncias geográficas, além da sua ampla cultura poética. No sentido dessa interseccionalidade, mais do que Fabrizio De André no Brasil, Chico Buarque se configura como um nome noto para os italianos mais interessados à cultura brasileira, ou simplesmente para os mais adultos, que lembram do período radiante em que a Itália foi recreada pelos três cancionistas brasileiros (Chico, Vinicius de Moraes e Toquinho) que traziam música boa daquele país alegre por natureza. Por trajetórias indiretas, ele deve ser conhecido também entre os mais novos: duvidamos que algum italiano não conheça “La banda”, versão italiana do sucesso buarqueano, cujo significado real ficou perdido na translação performativa excessivamente entusiasta atuada pela cantora Mina. Ao contrário, além de alguns versos de “Princesa” (muitas vezes escrito, por hipercorreção, “Prinçesa”), contida no álbum *Anime salve* (BMG Ricordi, 1996), De André nunca compôs canções em português: ele não é conhecido no Brasil senão pelos verdadeiros conhecedores da cultura italiana.

Contudo, não é o chamado âmbito interseccional que interessa a este trabalho. Nosso interesse é de comparar as duas experiências relativamente aos períodos individuados como anos de chumbo e a maneira como os dois lidam com os próprios tempos, o que apresenta correspondências estimulantes. De fato, a aproximação estética desses grandes, que já foi destacada em muitos ensaios de postura musicológica – sem que nunca, porém, brotasse um estudo sistemático que seguisse a metodologia de comparação literária – se fundamenta, com toda probabilidade, nos traços formativos comuns aos dois: conforme veremos, o fato de que esses dois perfis compartilham características biográficas proporcionadas pela extração culta e burguesa determinou certa abordagem à arte exercitada. Outro fator de aproximação biográfica, com toda certeza, é determinado justamente pelo fato de eles terem nascido como autores naqueles anos de enorme fermento cultural, que logo seria emoldurado e aproveitado pela lógica capitalista.

Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro em 1944, filho de Maria Amélia de Carvalho Cesário Alvim e de Sérgio Buarque de Hollanda, entre os mais famosos intelectuais e historiadores brasileiros, fundador, em 1980, do Partido dos Trabalhadores (PT). Logo a família se mudou para São Paulo e, depois – conforme mencionado –, passou um tempo na Itália. Na imensa biblioteca paterna, o filho fez as primeiras leituras e entrou em contato com os primeiros álbuns, além de ser cercado por escritores, pensadores e músicos ilustres (entre eles, Oscar Niemeyer, Vinicius de Moraes, Antonio Candido, Manuel Bandeira e, na Itália,

Giuseppe Ungaretti). Um pouco antes, em 1940, Fabrizio De André nascera em Genova (cidade muito conservadora que, porém, dali a pouco, seria centro propulsor da novidade musical), filho de Luigia “Luisa” Amerio e Giuseppe De André, então chamado de “*professore*”, que logo se tornaria fugitivo por não ter entregado alunos judeus ao regime fascista. É por vontade dele que Fabrizio – chamado também de Faber pelo amigo Paolo Villaggio, devido à semelhança entre o seu nome e sua marca de lápis favorita – se aproximou à música começando a tocar violino e, em seguida, ficou apaixonado por Brassens, cujos álbuns o pai trouxe de uma viagem à França. Nos dois casos, então, foi o ambiente familiar, certamente abastado (graças também ao bem-estar económico proporcionado pela era Kubitschek de um lado e pela Reconstrução do outro), que iniciou os artistas ainda garotos à cultura literária e musical, além de certa abertura ao pensamento político, pelo qual os pais sempre se mostraram interessados e, depois, até expoentes.

A base familiar foi o primeiro trampolim para a formação dos dois, que cresceram à sombra de pais importantes, estimulados pela leitura e tocando instrumentos. O ingresso mais ou menos oficial na atividade do mundo musical adveio, por parte dos dois, com vinte anos de idade. Chico Buarque se aproximou definitivamente dela no ambiente universitário, quando ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP. Lá, entrou na ardente vida musical que acontecia nos porões. Mais noto como músico do que como estudante modelo, em 1964, em ocasião do musical *Balanço de Orfeu*, ele compôs sua primeira canção, “Tem mais samba”. A experiência universitária de Buarque foi suspensa em 1965, enquanto a repressão militar em ambientes académicos, depois do golpe, começava a se intensificar e ele, sempre mais consciente da sua missão, decidia se dedicar completamente à música. Em 1960, Fabrizio De André se encontrava perdido entre as plúrimas escolhas universitárias (Letras, Medicina e, ao final, Jurisprudência, pela Università degli Studi di Genova), e já tivera algumas experiências em grupos amadores, nos quais tinha se destacado pela “musicalidade natural espontânea” (VIVA, 2016, p. 50). No verão daquele ano, escreveu, junto com Celia Petracchi, aquela que ele próprio sempre considerou sua primeira canção: “La ballata del Michè”. Logo, abandonou a universidade com apenas seis provas restantes para se dedicar totalmente à música. Com vinte e um anos, os dois artistas já se encaminhavam para uma trajetória diferente da planejada e para uma carreira de sucesso, que chegaria com os primeiros contratos discográficos: com a Rio Gráfica Editora para o brasileiro, em 1965, e com a Karim, de Roma, para o italiano, em 1961.

A partir desse momento, a carreira de ambos foi uma contínua ascensão, devido não somente ao sistema em que eles estavam mergulhados (que trataremos aprofundadamente no

capítulo 2 desta tese), como também a certa solidez poética, fundamentada na consciência da própria obra. A tal solidez, com certeza, contribuiu uma sobriedade estilística comum aos dois já desde os primórdios, talvez motivada pela índole discreta, seja ela causada por uma autêntica modéstia ou por certa timidez, que serviu, de qualquer maneira, de eixo ao longo de toda uma carreira (que se interrompeu, no caso de De André, em 1999, por um câncer fulminante nos pulmões).

Essas características peculiares, ou seja, o inconfundível traço poético e estilístico, os colocam ao centro do protótipo, usando a terminologia da teoria dos protótipos desenvolvida por Eleanor Rosch, a partir dos anos 1970, no âmbito das ciências cognitivas, e depois retomada por George Lakoff e Ronald Langacker em campo semântico. Segundo a nova teoria cognitivista, o conceito de categoria não seria mais constituído por uma definição quanto mais genérica possível, mas por uma representação gradiente dos elementos que àquela categoria pertencem. É nesse sentido que, pensando nas categorias de cancionista relativamente às duas culturas, Chico Buarque e Fabrizio De André se encontram em posição central para com a categorização construída dali em diante nas respectivas culturas, no sentido de que eles, com toda probabilidade, são os primeiros aos quais nossa mente, culturalmente e historicamente determinada, faz referência ao pensar em, precisamente, cancionista brasileiro e *cantautore* italiano. As duas categorias, porém, não serão tomadas como compartimentos estanques: pelo contrário, tentaremos desconstruir a propriedade e o uso tão fortunado da palavra “*cantautore*”. O termo será, em alguns casos, traduzido para “cantautor”, embora não seja muito comum no Brasil e preferimos referirmos a esse trabalho artístico efetivo com o uso hiperestendido de “cancionista”; de fato, para responder à necessidade de tornar mais leve a leitura dessa tese, que encontra, ao longo da dissertação, numerosas palavras em italiano, aproveitamos do termo “cantautor”, emprestado da variante europeia do português, a ser alternado com o original italiano (exportado e traduzido, como veremos, também em outros contextos europeus). Em outras palavras, o termo “cantautor” será utilizado como tradução do correspondente italiano para se referir a esse fenômeno, que tanto investe na suposta autonomia compositiva do autor.

Voltando aos dois autores comparados nesta pesquisa, lembramos que, mesmo se encontrando em uma posição tão central em relação aos protótipos aos quais se adscrevem, eles nunca atuaram enquanto membros de um coletivo mais amplo: isto é testemunhado pela autonomia poética deles, sobretudo no caso da reabilitação por parte de Buarque da MPB, engolida pela aposta tropicalista no mercado internacional, visto como crítica e solução ao atraso do país, mas também no caso de De André, anárquico também no que tinha a ver com a

espetacularização da cultura. Uma autonomia motivada pela necessidade que eles, enquanto privilegiados, tiveram de tratar as contradições discursivas da própria época. E estetizar tais contradições era, naqueles anos, algo mais urgente do que nunca: por isso, a indústria cultural captou a tendência e a tornou sistemática, pelo mecanismo capitalista que enxerga em qualquer nova inclinação a possibilidade de expandir o mercado. Em outras palavras, segundo quanto afirmado tanto por Bastos (2009, p. 236) sobre Chico e por Carbonelli (2015, p. 4) sobre Faber: os dois são autores de uma música que não é mera capitulação aos seus ditames, mas com ela interagem enquanto dinâmica constitutiva da mediação nacional. A relação que cada um deles entreteve com a vida nacional do próprio contexto deixa entender que o uso que eles faziam da música era de descrever a polifonia da realidade, para possibilitar uma regeneração da ideia de povo no sentido de humanidade, campo plural composto por identidades todas igualmente dignas. Entretanto, a certa altura, foi a indústria fonográfica a aproveitar a ressonância de público e investir no gênero musical por eles promulgado, proporcionando mais ressonância e fama, e criando uma etiqueta que aderisse perfeitamente aos seus perfis, seguindo as dinâmicas daquela dialética que é produzir a cultura.

É nesse sentido que a individuação de paralelos e contrastes entre Chico Buarque e De André nos obrigou a tratar também, num campo mais amplo, a inevitável comparação entre a canção popular brasileira, sobretudo suas manifestações na era dourada da MPB, e a *canzone d'autore* italiana, já amplamente aproximadas por muitos musicólogos, mas que tentamos abordar aqui sem hipocrisias estereotípicas, mergulhando no viés crítico ao invés de lisonjear um tipo de música estimável e tão representativa das duas nações (ou, mais intimamente, simplesmente uma música querida). Um primeiro problema nessa comparação surgiu já na definição epistemológica: seria correto chamá-los de gêneros, ou seria melhor adotar outra nomenclatura? Gêneros, estilos, até mesmo gerações: são essas as definições que costumam ser usadas para distinguir entre tendências artísticas parecidas (ultrapassando até as diferentes linguagens estéticas). Discernir entre uma e outra acepção se pressupõe ser justo e imperioso num trabalho de pesquisa doutoral sobre música, mas não por isso deixa de ser menos complexo e possivelmente insolucionável. A confusão de tais termos se baseia no fato deles serem categorias convencionais que buscam identificar e indexar peças artísticas segundo critérios de afinidades que acomunam certas combinações de elementos formais – isso é, no caso da música, letra, melodia, harmonia e pulsação (no sentido de acompanhamento rítmico). Prioritário é entender que estas afinidades consistem em tendências, que vão se espalhando aos poucos pela contaminação entre obras artística, e cuja execução sistemática se torna sintomática de certa

proeminência; por isso, o nascimento de novos gêneros é algo que dificilmente é planejado do nada, mas só posteriormente vai se tornar rótulo, justamente pela ação da indústria cultural. É seguindo este princípio que, neste trabalho, vamos definir a MPB e a *canzone d'autore* como gêneros, entendendo como “macrogênero” a música popular, fenômeno primordial de difusão global que proporciona seu nascimento, aproximadamente na mesma época. Arriscamos esta classificação sem pretensão de resolução definitiva, mas por coerência com a linha crítica adotada, na tentativa de restituir exatamente o processo de criação e rotulação daquele que interpretamos como um produto destinado à venda, segundo os princípios do marketing próprios da indústria cultural. Não é por acaso, de fato, que, na maior plataforma para o consumo da música desmaterializada, seja uma, seja outra, encontram-se indexadas justamente como gêneros, como tipos de mercadoria cujas características tentam ser especificadas ao máximo para garantir a consumição por parte do target. Gênero, então, não como movimento coeso, em que os artistas compartilham estilos, dicções e demais referentes estéticos, mas etiqueta, dentro da qual o conjunto de vertentes estéticas e opções ideológicas variadas seja indicativo da tentativa, pilotada pela indústria cultural, de transformar diferentes experiências poético-musicais numa fórmula reconhecível, isso é, precisamente, um gênero de mercado.

A primeira característica que acomuna os dois gêneros encontra-se num plano formal, e consiste na interação entre duas formas expressivas em princípio diferentes, e ao mesmo tempo historicamente aparentadas, tais como a música e a literatura. Essa interação torna-se tão imprescindível e peculiar na dimensão da música popular que gera uma terceira dimensão, de interesse igualmente sonoro e literário, que se, por um lado, motiva a sua análise por meio de ferramentas típicas da crítica literária, por outro, muitas vezes, resulta no total esquecimento da componente musical, como no caso da inclusão de letras musicais em antologias poéticas, ou até na denominação de “poeta” atribuída a quem pretende ser reconhecido como cancionista. Conforme veremos, essa confusão (diferente da sinestesia) de canção e literatura é pretensiosa, inútil e errônea, enquanto baseada numa hierarquia de artes que almejamos confutar. No nosso caso, aplicar um estudo de matriz literária a esse gênero apenas pretendeu fazer a própria parte para contribuir à ilustração de um material de linguagem compósita, e nunca cobiçou privá-lo da própria autoridade: por isso, ao longo desta tese, a componente musical nunca será deixada de lado. Nesse sentido, achamos exemplificativo, mesmo que invertido com relação a essa tese, quanto asserido pelo musicólogo La Via entre os pontos programáticos do seu trabalho *Poesia per musica, musica per poesia*:

A competência primeiramente musicológica de quem escreve não implica necessariamente que o elemento musical seja privilegiado com referência ao poético-verbal; embora um musicólogo nunca consiga adquirir inteiramente e exercer as funções de linguista, fonólogo, experto de metrificação, filólogo clássico o românico, italianista, germanista, inglesista e assim por diante, poderá sequer se esforçar de expandir o próprio âmbito de competência, e assim tentar “entender” os textos poéticos postos em música tentando usar também os instrumentos aperfeiçoados pelos colegas literários. (LA VIA, 2006, p. 20 – tradução nossa)

Consideramos, então, esta expressão estética complexa como material da literatura. Isso, contudo, não pretende exportar a componente literária de seu contexto musical para assimilá-la a uma composição poética, nascida para ser escrita e sucessivamente lida: uma coisa é incorporar no âmbito da literatura o fenômeno cancional, outra é confundi-la com a poesia, sem considerar que, pelo contrário, nasceu para ser ouvida na sua unidade musical, meio pelo qual sua intensidade expressiva e significado semântico se completam.

A outra característica compartilhada por MPB e *canzone d'autore* envolve o conteúdo exegético. A carga comunicativa, em ambos os casos, é vocacionada prevalentemente a temáticas engajadas das quais transparece uma certa urgência de tomar o lugar de fala dos últimos, do outro, de uma humanidade que é cada vez mais reprimida sob o peso dos novos valores de domínio que vão se afirmando de forma definitiva na segunda metade do século XX. Embora, às vezes, essa interpretação possa corresponder a um deslizamento semântico, desde que a obra fora composta pelo autor sem alguma intenção civil ou política entre aquelas que lhe foram atribuídas em um segundo momento por outros, acreditamos que seja papel da crítica sondar as possíveis interpretações da manifestação artística enquanto captação de uma certa realidade, indo justamente além da consciência do autor. Esta asseveração é devida às nossas fundamentações teóricas, que veem a arte como atividade essencial para a mediação da realidade e nos mostram que, quando as contradições da sociedade são representadas independentemente da ideologia do seu autor, o realismo prevalece: conforme citação exemplificativa escrita por Menezes na introdução à *Sociologia da Música* (2010, p. 32): “O compositor, por mais que deseje, não controla totalmente sua língua, como se por vezes falasse mais do que devesse”.

Assim sendo, consideramos as canções como produzidas e recebidas por uma determinada coletividade que compartilha um código comum. No contexto da observação histórica, elas se constituem como fonte para a pesquisa justamente enquanto parte daquele sistema de mediações pelo qual a sociedade se percebe: devidamente interrogadas, elas nos põem em contato com a íntima sobreposição entre velhos e novos modelos culturais, que marca a identidade profunda das sociedades contemporâneas, incessantemente atravessadas pela

mudança. Pretendemos detectar, então, a mudança civil e cívica que adveio, tanto no Brasil quanto na Itália, nos dois períodos que definimos anos de chumbo, partindo do fenômeno cultural, a música popular, que mais caracterizou aqueles anos, entendendo a música em três acepções diferentes, segundo a metodologia utilizada por Peroni na sua análise (2005, p. 2):

- música como agente de história, enquanto sujeito dotado de uma própria evolução, que reflete aquelas mesmas mudanças capazes de afetar qualquer aspecto da sociedade;
- música como ferramenta para poder descrever a mudança histórica, seja por meio de uma estética, seja por meio de um conteúdo;
- música como fonte para poder estudar a história, analisando sua mensagem.

Assim, concluindo, os dois gêneros aparecerão de repente tão próximos que será justificado também o uso do termo “canção” com hiperextensão para ambos, segundo uma definição cumulativa motivada exclusivamente pela necessidade de aliviar, mais uma vez, a leitura em português.

Tais paralelos, biográficos e estéticos, apontados entre os autores objetos deste trabalho, pretendem funcionar ao mesmo tempo como origem e como alvo, num mecanismo bidirecional, e servem de substrato à pesquisa toda. Em outros termos, partimos de uma noção histórica e para lá voltamos também: passamos do histórico ao estético para entender como os anos de chumbo contribuem para a formação de um modo de fazer canção tão comunicativo e tão participado pelos cancionistas da época, e do estético ao histórico para entender como esses autores, ou seja, pontos visíveis da carga comunicativa veiculada por esse gênero, relatam aqueles anos, em que sentido se tornam cronistas do próprio tempo.

Para conseguir esse fim, a tese foi estruturada em quatro seções, segundo uma estrutura telescópica que parte do cenário mais amplo, até alcançar o específico. Essa moldura reflete a adoção do método dialético, o mais apropriado para conseguir a análise técnica do objeto da nossa pesquisa, conforme reconhecido também por Adorno em suas análises musicológicas:

O método dialético, especialmente quando empregado sem o justo sentido, não pode consistir no tratamento de fenômenos particulares como ilustrações ou exemplos de algo que já existe solidamente, de algo que está dispensando do próprio movimento do conceito, pois, assim, a dialética degenerou em religião de estado. Este método exige, antes, transformar a força do conceito universal no autodesenvolvimento do objeto concreto e resolver a enigmática imagem social com as forças de sua individualização. Desta maneira não se tende tanto a uma justificação social como a uma teoria social, pois trata-se de explicar a justiça ou injustiça estética, que está no âmago dos objetos. (ADORNO, 1974, p. 30)

Assim, o primeiro capítulo, ou melhor, o capítulo dos pressupostos metodológicos, abrange discursos envolvidos com a matéria primária dessa pesquisa, isto é, o estudo da música numa perspectiva literária. Ele exhibe uma comparação primária entre as duas artes, para depois se acercar ao estado da arte do estudo da letra musical com ferramentas de crítica literária, no âmbito da música vocal, cabendo nela o gênero que nos interessa: a canção.

O segundo capítulo tenta abarcar o conceito de música como agente de história postulado por Perrone, trazendo uma comparação dos dois gêneros abordados, ou seja, MPB e *canzone d'autore*. Partindo de conjecturas historiográficas, ele tenta destacar afinidades, mais do que discordâncias (por elas serem afeitas aos interessados) entre as duas, sejam elas históricas, estéticas ou propositivas: aprofundamos o aspecto delas enquanto sistemas cancionais, além do significado que assumem suas suposições dentro da moldura da música popular.

A partir desse ponto, a primeira parte do estudo, acerca do panorama teórico apto a proporcionar a base metodológica da análise proposta na parte sucessiva, considera-se concluída. Um interlúdio, que pretende aparelhar uma definição plurivalente da etiqueta sensacionalista “anos de chumbo”, estabelecendo um específico recorte temporal para a seleção do corpus – a saber, 1969-1974 por Chico Buarque e 1970-1978 por Fabrizio De André –, a divide da segunda parte, em que é considerado o confronto direto entre os dois.

O terceiro capítulo, então, na tentativa de respeitar o conceito de música como ferramenta para poder descrever a mudança histórica, observa as vicissitudes cívicas dos dois autores, destacando fenômenos de censura e vigilância sofridos por ambos a partir do exercício musical.

O quarto e último capítulo manuseia a música como fonte para poder estudar a história, e o faz por meio da proposta de análise de textos cancionais que compõem o corpus, construído pela seleção de obras específicas – 16 canções de autoria de Chico Buarque, 18 de Fabrizio De André; elas são colocadas em diálogo a partir de temáticas extrapoladas das mesmas canções, salientadas para restituir uma ideia da situação política, econômica e social daquele período histórico. A primeira destas temáticas é encontrada na crise da autoridade política, entendida seja como violência de Estado, em que cabe o confronto entre “Apesar de você” (1970), “Cálice” (1973), “Al ballo mascherato” (1973) e “Morire per delle idee” (1974), seja como inversão do valor da autoridade, representada por “Acorda, amor” (1974), “Bom conselho” (1972), “Un giudice” (1971), “Sogno numero due” (1973) e “Un blasfemo” (1971). A segunda temática individuada como constitutiva dos anos de chumbo consiste nas repercussões do

desenvolvimento econômico sobre o homem, considerado tanto como trabalhador em geral, como nos casos de “Construção” (1971), “Deus lhe pague” (1971), “Cotidiano” (1971), “Cara a cara” (1969), “Un medico” (1971), “La bomba in testa” (1973) e “Canzone per l’estate” (1975), quanto no âmbito da indústria fonográfica, descrito por Chico Buarque em “Agora, falando sério” (1969), “Cordão” (1971), “Baioque” (1972) e “Mambembe” (1972) e por Fabrizio De André em “Amico fragile” (1975) e “Il suonatore Jones” (1971). A terceira temática agrupa canções que devolvam o discurso das minorias, representadas como marginalizados em “Gente humilde” (1969), “Mambembe”, “La città vecchia” (1974), “Un matto” (1971), “Un malato di cuore” (1971), “Un blasfemo” e “Il suonatore Jones”, mas também mistificados indiretamente por meio da humanização de Deus, como espelhado em “Minha história” (1970), “Partido alto” (1972), “Deus lhe pague”, “L’infanzia di Maria” (1970), “Il ritorno di Giuseppe” (1970), “Il testamento di Tito” (1970) e “Laudate hominem” (1970). Uma quarta temática, representada pelo diálogo entre “Pelas tabelas” (1984) e “La domenica delle salme” (1990), fora do corpus por elas serem sucessivas ao recorte temporal individuado, oferece um olhar posterior e, assim, ciente, sobre os anos de chumbo já terminados.

A aproximação das duas poéticas permitirá entender a razão e o modo como essas podem ser consideradas de certa forma uma via de escape popular de uma cultura erudita, representada pela extração social deles, dando profundidade ao papel de cronistas daqueles tempos. Ao fazer isso, sobretudo na segunda parte da tese, ficará claro como a poética cancional dos dois depara-se com questões comuns, especialmente, na parte inicial da afirmação das relativas carreiras, exatamente em razão dos tempos tratados, encontrando uma coerência com o recorte temporal aplicado.

Os dois autores, junto a tudo o que se encontra relacionado a eles, foram apresentados na ordem apenas exemplificada nessa introdução, segundo um critério de sucessão cronológica que leva em conta dois fatores. Primeiro e mais geral, tem-se o pano de fundo do objeto de pesquisa, ou seja, o individuado “começo” dos anos de chumbo nas respectivas nações (1968 para o Brasil, 1969 para a Itália). Depois, os respectivos ingressos dos autores estudados na indústria cultural (1966 para o primeiro, com o lançamento de “A banda”, e 1969 para o segundo, com a interpretação pela cantora Mina da música de sua autoria “La canzone di Marinella”). Por isso, todas as dicotomias serão apresentadas colocando em primeiro lugar o termo brasileiro, e em segundo aquele italiano.

Escolhemos intitular nossa pesquisa retomando como modelo o título do já citado trabalho de Contu, *Anni di piombo, penne di latta* (2015), mas em sentido oposto, enquanto a canção resulta grande conectora de ideias, ações e comunicação. Então, com base na proposta de redefinição de De Luca (2019), aproximamos “anos de chumbo” a “canções de cobre”.

Tal articulação visa a cunhar um trabalho que trate teoricamente as contradições e possibilidades de se estudar material musical em um contexto de crítica literária dialética, para depois passar à aplicação da teoria ramificando-a na revisitação musical dos anos de chumbo por parte dos dois autores objeto de pesquisa. Sendo um trabalho comparatista, o objetivo é de criar um confronto harmônico e quanto mais equilibrado entre as duas partes: literatura brasileira/italiana, anos de chumbo brasileiros/italianos, MPB/*canzone d'autore*, Chico Buarque/Fabrizio De André. A finalidade última é aquela de criar uma ponte, a enésima que pode ser detectada, entre o Brasil e a Itália, destacando, no contraste entre os dois termos de comparação, características comuns às trajetórias das duas nações, num viés que seja útil também à reflexão sobre a nossa história mais próxima.

## CAPÍTULO 1 – DO PORQUÊ E DO COMO USAR FERRAMENTAS DE CRÍTICA LITERÁRIA PARA A ANÁLISE DA CANÇÃO: ALGUNS PRESSUPOSTOS

É uma polêmica antiga, mas sempre atual, aquela que pretende discutir a pertinência de se estudar uma matéria musical que apresente também uma componente verbal com ferramentas próprias das disciplinas literárias (tais como a exegese textual, a crítica literária, a análise métrica da lírica poética), que se concentrem, então, apenas no texto, contemplado como se fosse um poema, deixando de lado a componente mais estritamente instrumental. É altamente duvidoso que tal abordagem seja suficiente para uma análise científica exaustiva: não só porque ela representa uma leitura parcial de um material que se expressa através de uma própria linguagem, mas também porque envolve um desequilíbrio em relação à matriz literária que, comparada com a musical, goza de uma tradição acadêmica mais antiga e, talvez, autoritária.

No entanto, este estudo que nos propomos a desenvolver pertence ao ramo da crítica literária. Isso seria uma contradição? Muito pelo contrário: esta pesquisa parte da convicção de que os dois gêneros examinados, ou seja, a canção brasileira e a *canzone* italiana<sup>1</sup>, trazem consigo um aparato verbal tão incisivo a ponto de exigir um olhar de competência especificamente literária para o seu estudo. A análise que vamos iniciar, portanto, apelando para a competência dos estudos literários, com uma metodologia e uma terminologia especificamente conotadas, não quer ser uma prevaricação contra uma abordagem puramente musical (que, contudo, nunca será ignorada), mas quer disponibilizar sua modesta contribuição científica à análise de uma questão que pertence, como tentaremos defender, à literatura. Então, começamos a entender como e porque duas artes distintas vieram a se fundir em uma terceira dimensão.

### 1.1. Poesia ou música? Etapas de uma gênese

Música e literatura apresentam-se juntamente desde os primórdios da humanidade. Para entender como, é preciso voltar às duas linguagens que as caracterizam: palavra e som sempre se desenvolveram em simultâneo, desde que uma melodia, para ser produzida, não precisa

---

<sup>1</sup> Como antecipado na Introdução, daqui em diante os dois termos serão agrupados na expressão em português “canção”, pelo menos quando não será preciso pô-los em contraste enquanto gêneros pertencentes a culturas diferentes (o que acontecerá, de forma metódica, no próximo capítulo). A definição cumulativa é motivada pela necessidade de aliviar a leitura, sendo permitida pela abordagem cognitiva adotada nessa fase da pesquisa sobre a relação entre música e palavra, do qual a canção representa um dos objetos de realização.

necessariamente de instrumentos, mas encontra suas origens ancestrais no mesmo aparelho vocal, podendo brotar da voz em forma de canto. O que diferencia o canto da fala é a própria função, que Curt Sachs (1979, p. 59) distingue entre patogênica, ou seja, originada diretamente das emoções (sendo esta própria do canto), e logogênica, isto é, nascida pela função comunicativa da palavra (pertencente à fala). Podemos considerar essas duas funções como os extremos de uma ampla escala de interações entre música e palavra, que sempre foi percorrido ao longo dos séculos:

As categorias melódicas “originárias”, patogênica e logogênica, sejam elas ligadas ou menos a uma tendência melódica respectivamente vertical ou horizontal, podem então adquirir um sentido e uma utilidade só se consideradas como os polos extremos de uma gama amplíssima de interações entre palavra e música, com gradações praticamente infinitas. (LA VIA, 2006, p. 25 – tradução nossa)

É claro que essa distinção categórica originária representa uma reflexão a um material totalmente primitivo, que logo evoluiu no sentido da linguagem musical mais propriamente dita: é nesse contexto que a palavra passa a ser cantada formando, assim, uma totalidade expressiva com a música. Se houvesse uma identidade mais elevada entre linguagem verbal e música, essa resultaria em dois diferentes tipos de enunciação, a saber, o canto, utilizado para expressar emoções, e a fala, utilizada para comunicar (SACHS, 1979, p. 59).

Notamos, nessa bipartição dos processos de pensar e de se expressar por meio da palavra, certa correspondência com a reflexão adiantada por Mário de Andrade em âmbito mais estritamente musicológico (e mais especificamente ainda sobre o assunto da música popular brasileira):

A voz humana quando oral ou musical, tem exigências e destinos diferentes. Música e poesia têm exigências e destinos diferentes, que põem em novo e igualmente irreconciliável conflito a voz falada e a voz cantada. A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. Não haverá talvez conflito mais insolúvel. A voz cantada atinge necessariamente a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo. A voz falada atinge também, mas desnecessariamente, o nosso corpo pelo movimento psicológico, que desperta por meio da compreensão intelectual. Dois destinos profundamente diversos, para não dizer opostos. (ANDRADE, 1991, p. 32-33)

Se o canto, então, leva consigo um aporte mais emocional e fisiológico com relação à voz simplesmente falada, é fácil perceber as características peculiares dos dois campos entre os quais ele se intersecta. E o canto de palavras inteligíveis, que formam um texto de sentido completo, entoadas em melodia da base instrumental, é o que caracteriza a música vocal: nesta,

palavra e música coexistem de maneira indissolúvel, de sorte que a importância de cada uma se encontra em proporção equilibrada com a outra. É na macrocategoria da música vocal, de fato, que cabe aquela que será a matéria da nossa crítica, a saber, a canção. Conforme definição de Luiz Tatit, musicólogo entre os mais admiráveis do Brasil contemporâneo, a canção é caracterizada exatamente pelo processo básico da entoação, mecanismo que produz a fala no canto (TATIT, 1996, p. 9): daqui a necessidade de analisar de maneira aprofundada o processo que leva à constituição desse gênero, tão importante na cultura e no processo de criação de um imaginário coletivo na era contemporânea.

A categoria da música vocal é ampla e funda suas raízes na antiguidade da cultura humana. Delimitando o campo à cultura ocidental, basta pensarmos na Grécia Antiga e na sua típica composição literária, cogitada para ser cantada com o acompanhamento de instrumentos de cordas, de onde deriva a palavra “lírica”. A partir de então, configura-se uma constante atitude na composição de ocorrências que envolvem o canto de enunciados verbais que continua ao longo das épocas, até chegar à invenção da imprensa, no século XVI: a difusão do conhecimento da escrita, conseguinte esse evento, acentua a distinção entre literatura e música. As duas práticas, ora respectivamente silenciosa e estrondosa, voltam a se fundir com um estatuto próprio em específicos repertórios de Época Moderna, configurando-se de vez como gêneros largamente conhecidos, quando as relações entre palavra poética e som musical se tornam tão constantes que favorecem a coordenação entre os próprios valores rítmicos – coordenação que consiste na busca de uma articulação formal que possa ser comum aos dois elementos, o poético e o musical, a saber, uma articulação segmentável em estruturas periódicas. Desejamos ressaltar – e daqui a pouco comprovaremos as razões dessa ênfase –, entre os outros, o gênero que marca uma divisão de águas nesse processo de coordenação, isto é, a fórmula finalmente consubstanciada do madrigal.

As primeiras edições manuscritas desse gênero musical datam entre 1520 e 1540; sucessivamente, durante o resto do século XVI e as primeiras décadas seguintes, ele teria hegemonizado a produção de música vocal italiana (no campo da corte), experimentando também no exterior uma fortuna singular. No século antecedente, a arte polifônica franco-flamenga desenvolveu, entre outras, algumas técnicas para descrever e realçar o significado do texto por meios musicais. Essas possibilidades passam agora a se cruzar com novas solicitações do mundo literário: em sua *Prose della volgar lingua* (1525), Pietro Bembo sublinha a importância essencial do efeito sonoro do texto em sua significação geral, identificando Petrarca como modelo por excelência da escrita poética. O madrigal poético emerge, assim,

provavelmente, decorrente da evolução da sala única da canção e, portanto, diferente daquela métrica do século XIV que levava o mesmo nome, por ele carecer de uma estrutura predefinida.

A liberdade composicional e o gosto pelo som encontram plena realização na entonação musical, agora com o objetivo de estabelecer uma relação exclusiva com a palavra: a componente musical, não mais articulada em estrofes simétricas, deixa de ser, portanto, um simples veículo de transmissão de um texto verbal essencialmente indiferente, mas contribui a interpretá-lo. A composição procede através de uma leitura musical do texto que, sempre tendo em conta o ritmo da estrofe, preocupa-se sobretudo com o sentido das palavras. É o texto literário aquele que a escrita musical pretende enfatizar e ampliar com meios de significação próprios e através dos quais é possível representar as claras oposições de sentido próprias desses textos. Uma tarefa descritiva é também atribuída ao aspecto icônico da escrita musical (isto é: uso de notas brancas em relação a situações de pureza, franqueza, luz e, por outro lado, de notas pretas em referência à escuridão, noite, etc.). Embora sem um resultado fônico relevante, esta prática é justificada sociologicamente pela coincidência substancial das figuras do intérprete e do usuário: o canto dos madrigais é uma prática cortês, em que o príncipe muitas vezes é o cliente e, portanto, arquiteto ele mesmo do encontro de poesia e música. Mais raramente – como no caso do "concerto das damas" na corte de Ferrara – a entonação dos madrigais é executada para um público de ouvintes.

A combinação de música e poesia naquela que chamaremos, mais adiante, de “terceira forma” (da qual o madrigal constitui o precursor), desfruta de uma posição de privilégio absoluto na consideração dos teóricos no que envolve o nascimento das literaturas mais propriamente ditas, seja em sentido positivo, seja em sentido negativo. Há quem defende a validade desta simbiose como fundamental para a origem da história da literatura europeia, que não só repousa na valorização dos elementos comuns necessários à expressão das duas artes irmãs (que aprofundaremos no próximo item), mas é confirmada também pela prática dos poetas trovadorescos, entre final do século IX e final do século XIII, e da *Ars Antiqua*, do século XII ao século XIV: o poeta, além de autor do texto, também inventava – ou melhor, encontrava – a melodia para o poder entoar. De fato, conforme teremos modo de aprofundar no próximo capítulo ao enfrentar o debate sobre o papel efetivo do cancionista, a dúplice competência compositiva, resultante numa suposta autonomia, é uma característica essencial do autor de música vocal; não é um caso, inclusive, que tanto Chico Buarque (MELLER, 2010, p. 34) quanto Fabrizio De André (IOVINO, 2009, não paginado) sejam frequentemente alcunhados

de “trovadores”<sup>2</sup>. Se esta união codicológica, para muitos, está à origem das literaturas neolatinas, há também pareceres magistrais que, pelo contrário, as fariam nascer sob o signo da separação entre poesia e música (Roncaglia, 1978), embora haja teóricos como Pirrotta (1980) que, ficando mais adeptos à com uma perspectiva musicológica, afirmam que não há argumentos para supor uma ruptura tão clara entre poesia e música, e esse divórcio deveria pelo menos ser adiado.

Sem querer debater longamente sobre a questão, que mereceria um espaço de análise imensamente mais amplo, interessa-nos aqui ressaltar como a dimensão que funde e confunde linguagem verbal e musical seja, de pleno direito, argumento da literatura desde suas origens. Para isso, vamos agora analisar, mais no detalhe dos relativos códigos linguísticos, o que acomuna as substâncias de som e letra.

## 1.2. Música e literatura: a união de duas artes

O estudo interdisciplinar das relações entre literatura e música é algo relativamente novo no meio acadêmico, se considerarmos que é somente graças ao Romantismo alemão que a música é reabilitada e elevada ao nível de disciplina, entrando efetivamente no olimpo das artes dignas de atenção científica. Além disso, foi preciso esperar também o advento de critérios típicos da intermedialidade entre as artes, que, nesse âmbito, foi até bem mais tardio. De fato, foi há apenas algumas décadas, exatamente em 1997, que foi criada uma associação específica, a International Association for Word and Music Studies (WMA), nascida em Graz, na Áustria, com o objetivo de promover e congregar a pesquisa científica interdisciplinar entre as duas artes, por meio de conferências bienais e publicações no selo editorial do Rodopi (Amsterdã/Nova Iorque).

As tentativas de dotar de normas peculiares a observação conjunta de palavra e música concentram-se, sobretudo, perto desta última data; entre tais tentames, raros foram os estudos que não dependeram de uma inclinação pessoal do autor para uma ou outra arte e que conseguiram, ao invés, encontrar um centro de gravidade para uma análise equilibrada. No livro *Letteratura e musica* (2005), Roberto Russi, embora vise a analisar a temática específica das metáforas musicais dentro dos textos literários, fornece um compêndio inicial muito útil e

---

<sup>2</sup> *O trovador* é também o título do CD central que se encontra na seleção *Chico Buarque – Cinquenta Anos*, organizada em 1994 por Tárk de Souza pela Polygram/Philips.

lúcido dos principais escritos sobre o assunto, apresentando também um panorama dos problemas encontrados na redação de uma metodologia para a abordagem da matéria cancional:

[...] um dos problemas principais que surgem ao abordar o campo musical-literário é precisamente a grande variedade de desenvolvimentos permitidos pelo assunto, que dificilmente remontam a princípios comuns ou a teorias de investigação. As primeiras dificuldades que surgem dizem respeito à competência de quem se dedica a esta área de estudo, ao vocabulário a utilizar e à metodologia a seguir. Embarcar na empreitada musical-literária significaria, portanto, pelo menos no papel, poder contar com um verdadeiro *Doppelbegabung* (duplo talento) que afeta também os aspectos estritamente técnicos das duas áreas. Isso evitaria, pelo menos, a armadilha do uso impróprio de termos fortemente conotados. (RUSSI, 2005, p. 9 – tradução nossa)

Assim, Russi lista, entre os estudiosos de maior autoridade no assunto (autoridade justamente devida àquele "duplo talento" demonstrado em saber conciliar duas ciências diferentes com o mesmo peso), os seguintes: Calvin Smith Brown (1948 e 1984), Steven Paul Scher (1984), Carlo Majer (1992) e Werner Wolf (1999 e 2002).

Nossa análise não pode deixar de se referir, pelo menos em parte, a esse corpus crítico que é, de fato, marco da literatura científica sobre o assunto; contudo, optamos por simplificá-lo e revisar seus autores: como dito, o âmbito já suscitou o interesse de tantos críticos (musicólogos, literários e, talvez na melhor das hipóteses, comparatistas) que não conseguimos mais mencionar todos.

O caminho que iremos empreender para tentar compreender as interrelações entre as duas disciplinas, portanto, será marcado em primeiro lugar pela primeira obra de Brown, *Music and Literature* (1948), considerada já suficientemente completa e adequada para fornecer um esboço tanto dos traços que música e literatura compartilham, quanto daqueles em que elas diferem; em seguida, passaremos ao tratado de Scher, *Literatur und Musik* (1982), que reconhecemos ter uma organização mais simples das categorias de interrelação escolhidas e uma maior flexibilidade normativa em relação ao seu antecessor; continuando no mesmo sentido lógico e cronológico, inseriremos uma referência a Stefano La Via e seu *Poesia per musica, musica per poesia* (2006), a nosso ver muito útil para a descrição de ambos os sentidos de interação entre as duas artes na criação de uma terceira entidade; por fim, concluiremos o ajuntamento teórico com os ensaios de Luiz Tatit, mestre da reflexão melopoética que se atém especialmente à canção popular brasileira, mas também, teoricamente, à *canzone d'autore*. A seleção é feita com base num procedimento lógico que ilustre a matéria musico-literária começando pelas características, chegando até a metodologia de abordagem.

### 1.2.1. Artes irmãs: a comparação de Brown

O comparatista norte-americano Calvin Smith Brown (1909-1989) representa o primeiro erudito que, devido à sua forte formação comparatista, em *Music and Literature – A comparison of the Arts* (1948, cuja última versão italiana é de 1996) presta-se a um exame minucioso da temática, sem cair na insídia da tradição já muito forte da exegese descritiva historiográfica (que não vamos retomar nesse trabalho por ser excessivamente irrestrita a respeito do tema específico que vamos tratar).

Uma abordagem remotamente semelhante ao conceito de irmandade entre as artes fora apontada por Austin Warren e René Wellek, entre 1947 e 1948, no livro *Theory of literature*: na terceira seção do estudo, que considera os métodos extrínsecos no estudo da literatura, encontra lugar um capítulo, o nono, sobre a relação da literatura com as outras artes. Nele, é admitida a possibilidade de que a literatura tome inspiração e coopere com as outras artes e vice-versa, bem como é esboçado “um problema mais importante sobre o fato de que a literatura, por vezes, tem tentado alcançar os efeitos da pintura, tornando-se pintura de palavras, ou aqueles da música, tornando-se música” (WARREN, WELLEK, 1978, p. 168 – tradução nossa). A teoria desenvolvida no capítulo tem caráter introdutivo com referência à postura de Brown, enquanto reconhece a possibilidade do encontro estrutural e formal entre as artes, mas não consegue ganhar valor crítico no nosso discurso, principalmente, pela estreiteza e generalidade da análise, além dela se concentrar no âmbito literário, pino do estudo. Este, colocando a música no mesmo nível das outras artes, desconsidera os aspectos fonéticos que ela compartilha com a literatura, enquanto por Brown o mesmo assunto é ponto de partida, sendo sua análise imprescindível para a intuição da metodologia comparativa por ele aprontada.

O seu objetivo, de fato, é fornecer uma sistematização da matéria, e até hoje ele permanece em boa parte invicto pela abrangência da sua análise, que pode ser dividida idealmente em quatro partes:

1. a exposição dos elementos que acomunam as duas artes, tomadas distintamente;
2. a colaboração entre elas, que realiza sua evidência mais coesa na música vocal;
3. a influência da música na literatura, discussão de competência prevalentemente literária;
4. e, por último, a influência da literatura na música, com viés prevalentemente musicológico.

Enquanto as últimas três seções, ou seja, a exposição das relações entre música e literatura, acabam sendo quase obsoletas para a leitura contemporânea, pois profundamente

marcadas pela descrição de gêneros áulicos tomados como exemplos conhecidos, a primeira resulta fundamental para uma adequada compreensão primária do nosso objeto de estudo, que não deixe dúvidas abertas.

O primeiro mérito de Brown é ter posto a música e a literatura no mesmo nível, além de tê-las isolado das outras belas artes<sup>3</sup>, ou seja, pintura, escultura, arquitetura e – segundo alguns – dança. De fato, se estas últimas fundamentam sua comunicação no sentido da visão, a música e a literatura envolvem a audição. Esta repartição poderia gerar um certo estranhamento numa primeira análise, se não formos considerar a definição semiótica do conceito de texto, ou seja, um conjunto de signos que compõem uma cadeia de enunciados ligados entre si por vínculos de coerência (ECO, 1984, p. 64). Este diferente olhar talvez deixe mais claro como tanto a música quanto a literatura precisam de um executor para tomar significado, mas, enquanto a maioria das pessoas se tornam executores autônomos de uma série de letras na folha, nem todos são tão autônomos na tradução das notas em sons:

Ninguém confundiria as notas impressas em uma folha de papel musical com *música*: são simplesmente símbolos que precisam de um executor para se transformar em sons, e apenas os sons são música. O mesmo vale para a literatura, e nenhum analfabeto jamais seria culpado de tal confusão. Na verdade, não cometemos o mesmo erro em relação à música pela simples razão de que somos, na maioria, analfabetos musicais: os símbolos de uma partitura significam pouco ou nada para nós, até o momento em que são traduzidos nos sons que representam. Em vez disso, estamos tão acostumados a traduzir palavras impressas em sons que, sem qualquer esforço e sem que esses sons sejam produzidos fisicamente, muitas vezes tendemos a esquecer sua existência. (BROWN, 1996, p. 30 – tradução nossa, grifos no original)

Como prova dessa afirmação, o comparatista apresenta o exemplo das rimas na língua inglesa, que podem envolver palavras que não terminam com os mesmos grafemas, mas sim com os mesmos fonemas (como *queue* e *you*).

A diferença maior que existe entre as artes visuais e as artes auditivas é que as primeiras ocupam um volume espacial, sendo assim estáticas<sup>4</sup>, enquanto as outras são caracterizadas por uma duração temporal, portanto, são dinâmicas. Esta seria a diferença substancial em razão da qual quem lê um livro ou ouve uma música precisa de boa memória para compreendê-los.

Quanto às diferenças entre as duas artes auditivas, elas também existem e dizem respeito à semântica: enquanto a linguagem da música é caracterizada pela coincidência de significante

---

<sup>3</sup> As “belas artes” se diferenciariam das “artes práticas” por terem em si mesmas seu fim, comunicando uma experiência humana e não produzindo objetos que respondam a objetivos tangíveis. (BROWN, 1996, p. 29)

<sup>4</sup> Todavia, se incluirmos também a dança, que é sem dúvida uma arte visual em movimento, notamos como na verdade ela se torna temporal enquanto completamente dependente da música (ou, no mínimo, de característica que a eles competem, como o ritmo). (BROWN, 1996, p. 33)

e significado, ou seja, os significantes não se referem a nada que se encontre além da composição musical, sendo a música a arte do som em si e para si, a literatura é composta por significantes que levam significados extrínsecos, conferidos arbitrariamente por uma convenção comum entre os falantes de uma mesma língua. Os grupos de palavras, então, possuem específicos significados externos, por mais que criem também sensações auditivas. É justamente nesse terreno de interseção, que abarca a sonoridade, que música e literatura compartilham alguns elementos constitutivos, que as definem qualitativamente e que, conforme veremos mais adiante, são também aqueles que conferem síntese ao gênero melopoético. Esses elementos são o ritmo, a altura, o timbre, a harmonia e o contraponto. Vale agora descrevê-los brevemente, para ter noção da matéria.

O **ritmo** pode ser definido com “qualquer tipo de relação organizada e inteligível entre cada elemento de uma série de sons ou movimentos, ordenada segundo acentos e duração” (BROWN, 1996, p. 39 – tradução nossa), ou, mais simplesmente, o movimento, mais ou menos ordenado, que pode ser adotado por qualquer entidade física. O ritmo é o parâmetro que se encontra à base da métrica, ou seja, a repetição mais ou menos regular de um esquema rítmico, que acomuna as duas artes e, na literatura, se manifesta tipicamente no gênero poético. Por mais que a métrica musical seja extraordinariamente mais ampla do que a metrificação poética, na poesia, o ritmo repetido da sílaba poética produz uma relação clara e fiel com o ritmo repetido da batida musical (BROWN, 1996, p. 42).

Quanto à **altura**, parâmetro essencial para a composição e descrição musical, esta não encontra tanta importância na literatura, por dois motivos: o primeiro é que o escritor não detém o mínimo controle sobre as conexões entre alturas usadas pelos leitores da sua obra, a não ser por uma certa expectativa devida às inflexões comuns da fala que se cristalizaram no tempo; o segundo é que decorre de certo tipo de interpretação do texto (baseado em variações nacionais, regionais e até sexuais, emocionais e individuais) mais que do próprio texto.

O **timbre** (ou cor, ou cor tonal) é aquela propriedade pela qual distinguimos instantaneamente o som emitido por uma pessoa ou instrumento daquele emitido por outra pessoa ou instrumento, mesmo que os dois apresentem igual nota e igual intensidade. Falando especificamente da voz humana, La Via (2006, p. 26) diferencia o timbre em duas acepções que reputamos relevante integrar aqui: a personalidade tímbrica, inerente à voz e dependente, portanto, de fatores biológicos e fisiológicos, e a musicalidade tímbrica do discurso, justamente própria do discurso em seu devir, produzida pela alternância e combinação de fonemas - correspondente, portanto, àquela que a linguística saussuriana chama de “sistema de oposições

fonológicas” (SAUSSURE, 2021). No âmbito do nosso discurso, a personalidade tímbrica dos intérpretes revela-se extremamente importante, enquanto será parte distintiva da obra, na sua totalidade, dos artistas estudados; nesse sentido, em alguns casos, será até um traço insubstituível, talvez mais no caso de Fabrizio De André do que de Chico Buarque: antes que pelo engajamento da letra ou por certo estilo das canções deandreianas, essas são reconhecíveis pela voz quente, envolvente e baixa que, não por acaso, é uma característica crucial a ser replicada pelos tributos<sup>5</sup>. Voltando à comparação entre as artes, o timbre também é, como a altura, tão importante no contexto musical quanto incontável por parte do escritor; entretanto, ele pode recorrer a procedimentos que são típicos da literatura justamente porque esta, diversamente da música, pode fazer uso de constantes e rápidas alterações de timbre, possibilitadas apenas pela linguagem verbal: esses procedimentos são a imitação, a aliteração, a assonância e a rima, que Brown define como “usos literários do timbre” (BROWN, 1996, p. 72 – tradução nossa).

Se até este ponto tratamos aspectos de um som avaliado individualmente, a harmonia e o contraponto diferem desses por abrangerem mais sons ao mesmo tempo. De novo, estamos avaliando tópicos que apresentam um significado específico no âmbito musical e outro mais genérico naquele literário. A **harmonia**, ou seja, a relação entre alturas de sons simultâneos, pode representar não mais de uma agradabilidade sonora em um poema; isso faz com que seja preciso tomar muito cuidado ao usar essa palavra, ao mesmo tempo conotada musicalmente e inflacionada na crítica literária, enquanto for falando de palavra cantada.

Também o **contraponto**, que consiste na técnica compositiva de sobrepor duas ou mais linhas melódicas, não consta de um paralelo poético no nível formal, mas pode ser evocado no nível do conteúdo com a rápida passagem de atenção de uma coisa para outra, ou, melhor, o duplo sentido de um mesmo significante. O contraponto efetivamente possui uma translação literária no âmbito do teatro, mas isso é possível só pelo meio não literário da ação (recitação) pelo qual ele se destaca da simples escrita (tanto que, se lermos um roteiro, esse novamente vai perder a possibilidade de encenar o contraponto).

Depois desta discussão, o trabalho de Brown continua exemplificando, como já dito, as interrelações entre as duas artes, deixando clara a sua aspiração de distribuir todas as relações

---

<sup>5</sup> Ahamos significativo o fato de que muitos dos cantores que escolheram se ligar a um confronto canoro com a obra de Faber obtiveram certo sucesso justamente por apresentar uma personalidade tímbrica muito parecida. Entre estes, lembramos o caso do artista anônimo The André, que conseguiu certa resposta de público por interpretar o gênero trap com um timbre tão parecido com o do original ao ponto de suscitar a impressão que Fabrizio De André estivesse interpretando um gênero que se desenvolveu depois da morte dele; ou o fato do maior sucesso do filho Cristiano, também cancionista, ser a série de álbuns gravados ao vivo *De André canta De André*.

possíveis em certas categorias. Esta parte, que representa, sem dúvida, um experimento inédito, exhibe certo pedantismo e uma tentativa de classificação forçada, que pretende encaixotar em regras matemáticas a descrição de uma matéria tão vasta e pertencente à experiência humana. Ciente disso, Brown voltará ao mesmo assunto em tempos sucessivos, num ensaio (1984) em que tentará armazenar tais nexos em apenas quatro categorias: *combination*, *replacement*, *influence* e *parrallel* ou *analogy*. Nós preferimos ver essas interrelações, daqui a pouco, sob o viés mais simplificado proposto pelo exame de Scher, mas gostaríamos de introduzi-las citando uma reflexão muito cabível, do mesmo Brown, sobre as consequências possíveis da análise da música vocal, macrogênero em que cabe a canção:

A relação mais simples pela qual podemos começar nossa análise manifesta-se na música vocal. Cada uma das duas peças pode, a gosto, ser separada pela outra e ser examinada como elemento à parte [...]. Se, em ocasião desse divórcio, seja a música seja o poema perdem algo, fica claro que as duas constituíam uma autêntica combinação artística porque, paradoxalmente, em uma obra de arte o inteiro sempre é maior da suma das partes. Se, em vez, as duas separações ganham, significa que sua união era mal combinada. Por fim, se uma das duas adquire algo ou não perde nada na divisão, enquanto a outra fica penalizada, é evidente como a segunda não era nada além de um parasita. (BROWN, 1996, p. 91 – tradução nossa)

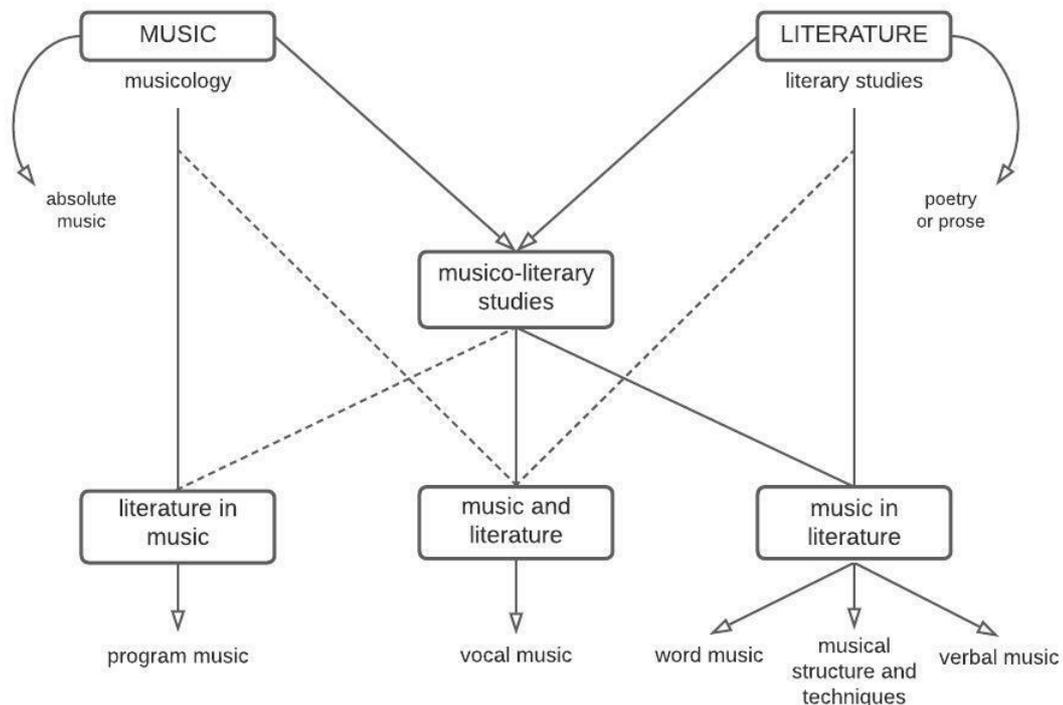
O experimento proposto por Brown antecipa também elementos que observaremos mais adiante, primeiramente na apreciação das possíveis abordagens metodológicas à matéria e, num segundo momento, na comparação da poética cancional de Chico Buarque com aquela de Fabrizio De André.

### 1.2.2. As relações entre as duas artes: o esquema tripartido de Scher

Steven Paul Scher (1936-2004), acadêmico húngaro nacionalizado estadunidense, é outro fundador histórico da disciplina que funde palavra e música, talvez menos bem-sucedido do que Brown. O antecessor é referência constante nos seus ensaios, que hoje se encontram incorporados na antologia científica publicada pela Brill Rodopi em 2014, *Essays on Literature and Music (1967-2004)*; entretanto, ao contrário dele, Scher parece ter um êxito maior na missão de armazenar todas as possíveis relações entre música e literatura num número definido de categorias, conforme estudo interdisciplinar abordado no artigo *Literature and Music*, de 1982. Isso foi possível graças a uma extrema – e vitoriosa – simplificação sistemática da matéria, isenta de pretensões taxonômicas, que resultou numa redução das camadas já selecionadas por Brown a apenas três macrocategorias (SCHER, 1982, p. 175):

1. música e literatura,
2. literatura na música e
3. música na literatura.

Por motivos ligados à progressão lógica da nossa pesquisa, vamos agora expô-las seguindo a direção oposta a esta lista, deixando por última a classe “música e literatura”, antepondo o esquema tripartido gerado pelos conceitos do artigo.



As categorias “literatura na música” e “música na literatura” são constituídas por aquelas ocorrências que envolvem uma presença (ou, às vezes, uma simples evocação) da primeira arte no meio da segunda, que, dessa forma, impõe as próprias características estéticas. Portanto, será um exemplo de **literatura na música** a música programática, junto às demais ocorrências que levam à narratividade, ou outras propriedades típicas do meio literário, no âmbito da música. Ao contrário, a **música na literatura** compreenderá aquelas circunstâncias em que a literatura utiliza formas e estruturas tipicamente musicais para os seus fins, como, por exemplo, casos de *word music*, ou seja, o uso com finalidade propriamente sonora da linguagem, ou de *verbal music*, isto é, a descrição literária de uma música (RUSSI, 2005, p. 15-16).

Quanto à classe **música e literatura**, esta é a categoria que reúne todas as ocorrências de coexistência e mútua cooperação entre as duas artes, que torna suas respectivas influências bastante equilibradas:

Tanto a música programática quanto a música vocal utilizam a música como meio primário, por isso são conectadas com a literatura apenas em um sentido limitado: uma peça de música programática pode ser inspirada por certo trabalho literário (por exemplo, *L'Apprenti sorcier* de Duka, inspirado no *Der Zauberlehrling* de Goethe, ou *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy inspirado no poema de Mallarmé), mas a música vocal representa uma combinação mais balanceada das duas artes dentro de um trabalho só (como opera, lied, oratório, etc.) (SCHER, 1970, p. 151 – tradução nossa)

O trecho que acabamos de relatar proporciona uma dupla sugestão. A primeira é que o meio principal da música vocal, embora esta seja composta pela metade de material literário, permanece musical. A simplicidade dessa asserção é deslumbrante: acreditamos que a falta de uma reflexão como essa se encontra à base do deslizamento ontológico que hoje em dia causa a desordem da natureza entre letra musical e poema, cancionista e poeta: não existe canção sem melodia. Quando encontramos uma letra musical entre poemas em uma antologia escolástica, por exemplo, estamos na frente de uma lírica que pode até funcionar nos melhores dos casos, mas que não foi cogitada para ser lida ou declamada sem ser cantada num contexto musical – nem mesmo nos casos de poesia para música, que analisaremos daqui a pouco.

A segunda sugestão de Scher é que o grupo chamado de música vocal – *vocal music* – compreende todos aqueles gêneros (entre os quais colocamos também a canção hoje) que são caracterizados pela centralidade do fulcro entre as duas forças artísticas da música e da literatura. Este equilíbrio é que justifica os estudos de matriz comparatista, porque, nos demais casos, a abordagem entraria na especificidade estética do âmbito prevalente, seja ele um ou outro. Todavia, a falta de predominância de uma das duas forças levou consigo problemas de definição e análise. De fato, reconhecemos que essa fusão entre matérias diferentes se deve possivelmente à histórica sinestesia entre artes promulgada na era romântica; porém, acreditamos que a sinestesia deu lugar a uma sucessiva confusão, como já destacamos. Conforme o mesmo Brown lembra em artigo tardio:

Desde que música e literatura se tornaram duas artes separadas, a combinação delas em uma obra única se depara agora com muitos problemas, que são essencialmente os problemas da música vocal em todos os seus campos. O mais óbvio e fascinante desses problemas é a relação entre texto e música. Esta relação pode se basear em hipóteses várias e bastante diferentes. O poema é apenas a matéria prima para uma canção, ou a música é mero acompanhamento para uma recitação estilizada do poema? Quais são os problemas de um compositor que define uma canção?

Inversamente, quais são os problemas do poeta que escreve a letra para uma melodia preexistente? (BROWN, 1970, p. 102 – tradução nossa)

Quanto destacado até este momento, leva-nos a enfrentar agora o problema fundamental deste primeiro capítulo, que abarca as questões ontológicas e metodológicas adotadas para a análise crítica do material de nosso interesse.

### 1.3. Melopoética: gênese da terceira dimensão

O termo *melopoética* é introduzido no âmbito da pesquisa sobre literatura e música por Lawrence Kramer, em artigo sucessivo à publicação e circulação dos estudos acima mencionados. Em *Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism*, essa nova nomenclatura é utilizada para definir uma sugestão de metodologia interpretativa na evolução da crítica musicológica, que sempre mais se aproximara a uma crítica literária, derivando desse novo encontro incertezas hermenêuticas e analíticas:

Essas incertezas oferecem uma excelente oportunidade para pesar as perspectivas de uma crítica músico/literária – algo que poderíamos chamar de melopoética. O que a leitura conjunta de trabalhos musicais e literários pode oferecer ao estudo crítico da música? Quais métodos deveríamos usar para executar essas leituras de maneira acreditável? E quais padrões uma leitura conjunta deveria encontrar para se ser considerada como criticamente adequada? (KRAMER, 1989, p. 159).

A individuação de estruturas melopoéticas profundas, que estariam à base da música vocal e que evoluem para além da inicial distinção entre semântica e estrutura da matéria tratada, seria fundamental para a compreensão da música vocal através da sua interpretação. Se o autor que por primeiro postula o estatuto da melopoética está pronto a asserir que o texto verbal não é algo que a música adquire para se expressar de forma transparente, mas uma leitura mútua dos dois códigos possibilitada por meios das estruturas profundas que compartilham (KRAMER, 1989, p. 167), é porque a comparação das duas artes, depois de décadas da sua aplicação, levava à concepção de uma terceira essência ontológica, nem exclusivamente literária, nem somente musical. Para desdobrar o conceito fundante de “terceira dimensão”, vamos retomar neste parágrafo alguns dos princípios postulados pelo musicólogo italiano La Via (2006), cujo trabalho detalhadíssimo não pode deixar de proporcionar um exemplo de análise teórica.

Pelo visto, a interação entre duas formas expressivas tão diferentes, embora análogas, é vasta e geralmente desproporcional, mas encontra voluntariamente uma sinergia na classe da

música vocal, descrita pela igual proporção entre importância da componente musical e aquela da componente literária. Como resultado desse equilíbrio, qualquer categorização unívoca da música vocal, seja como música ou como texto literário, deixa de ser adequada e benéfica:

O pressuposto de fundo é que tal encontro – nas suas várias manifestações – sempre dê vida a uma terceira forma de expressividade, não apenas poética e não apenas musical, mas precisamente “poético-musical”, de forma que todo e qualquer tipo de abordagem unívoca ou especialista, que se limite a considerar apenas um dos elementos constitutivos prescindindo do outro, é inadequado. (LA VIA, 2006, p. 20 – tradução nossa)

O conceito de “terceira forma de expressividade” destacado por La Via é interessante, porque remanda ao conceito do fruto de uma união, que, mesmo levando consigo o valor dos dois fatores adicionais, consiste numa essência autônoma deles. Esse resultado é a síntese de duas exigências: por um lado, a de cantar as palavras, no sentido de revelar-amplificar-evoluir (LA VIA, 2006, p. 25) quanto possível suas intrínsecas propriedades musicais, para que possam ser moduladas sobre uma melodia; por outro, aquela da música de se valer de um idioma que seja mais estritamente comunicativo além de exclusivamente emocional, como aquele da língua falada.

Seja pela necessidade de encontrar uma forma de articulação segmentável comum, seja por aquela de se fazer intérprete do sentido das palavras (que acontece, conforme vimos, a partir da difusão do madrigal), assistimos a uma redução do potencial criativo da composição musical aliada à necessidade de correspondência com a estrutura formal da componente poética. Este tipo de flexão da música em favor da poesia, em busca de um máximo divisor comum, depende de dois fatores:

- primeiramente, do fato que os modelos de metrificação poética são de número notavelmente inferior à variedade de soluções rítmicos-musicais, que são, ao contrário, praticamente ilimitados (e, por isso, até difíceis de ser reconduzidos a determinadas tipologias) (LA VIA, 2006, p. 102);
- em segundo lugar, da proeminência que o texto literário sempre teve sobre a música, devido à necessidade de uma comunicação quanto mais clara e inconfundível.

Este último ponto se mostrará, com toda certeza, aparentemente contraditório; em realidade, estamos mais uma vez colocando a ênfase na importância comunicativa e na finalidade logogênica da música vocal, em que a voz não constitui um mero acompanhamento melódico, mas pretende dizer algo. De fato, por mais que o meio fundamental da canção seja

aquele musical, entendemos como o texto literário detém um significado tão prestigioso que merece uma abordagem específica.

Isto não equivale a dizer que a letra musical tem autonomia estética, que corresponde a um poema e que, por isso, estudar música vocal equivale a desmembrar a letra do contexto e analisá-la sem considerar que nasceu conjugada ao elemento musical, para ser ouvida e não para ser lida. A composição da letra se vale, qualquer que seja sua natureza (vamos tratar esse tema em breve), de recursos diferentes da composição de um poema. Porém, é a significação da letra musical que proporciona seu valor literário: é por isso que dizemos que a música cabe na disciplina literária, e não porque queremos considerar apenas a letra. A irmandade das duas artes que se fundam nesse fenômeno demonstra amplamente que são implícitas tanto a essência musical no signo verbal, quanto a dimensão comunicativa no signo musical.

Se, por um lado, separar os dois elementos equivale a privar uma obra de um dos seus códigos constitutivos e da sua natureza, isso não significa, por outro, que a parte desconjuntada não possa ser apreciada em virtude da sua alta qualidade, ou até mesmo, caso essa qualidade só seja alcançada pela fusão entre as duas, depreciada. Isso até levaria a uma provocação, que deixamos que outros façam por nós:

O bom letrista leva em conta e explora o fato de que a letra vai ser ouvida e não lida, [...] e o poeta livresco leva em conta e explora o fato de que o poema vai ser lido, considerando, é claro, a musicalidade que é própria da arte poética. Se tais diferenças fossem decisivas, porém, não poderíamos hoje apreciar a poesia da Grécia Antiga, por exemplo: poemas, como sabemos, construídos para serem cantados. (CAVALCANTI, 2008)

Além disso, achamos importante ressaltar que certa transversalidade sempre é subjacente à compreensão de um fenômeno cultural humanístico. Deveras, o fato de que, para um estudo adequado, o assunto melopoético envolva competências que não são unicamente literárias, não é nada excepcional se o comparamos com todas as competências normalmente envolvidas na matéria. É impensável que a crítica literária, para cumprir seu papel legitimamente, ponha em prática sua função levando em conta o texto enquanto mera sucessão de signos verbais escritos na folha: este, por si, não significa absolutamente nada sem o recurso ao contexto que o gerou, e que envolve o domínio de ferramentas históricas, sociológicas, econômicas, e muito mais – e isso não significa que a um crítico literário não seja permitido trabalhar desde que ele não tenha título de historiador, sociólogo, economista, etc. No nosso caso, na abordagem literária à música brasileira e italiana sobre a década de 1970, qualquer um

desses aspectos, é substancial ao entendimento da matéria, que se revela peça de engrenagem de um sistema maior e composto.

Voltando à procura de uma correspondência entre os valores métricos do som e aqueles rítmicos da poesia, esse é, de fato, um processo de tradução entre duas linguagens. Aquele entre material poético e musical, como qualquer processo de tradução, pode tomar dois sentidos, dependendo de contingências de vez em vez variáveis (até num mesmo autor). A referência a esse campo leva consigo outras perguntas de forma extremamente natural: existe um sentido fixo de tradução? Numa obra melopoética, é a letra ou a melodia a ter antecedência cronológica? E a alteração dessa ordem influencia o resultado final? Responder não só nem sempre é fácil, mas é também, para a maioria dos utentes da canção, um problema desnecessário. Além dessa ser uma pesquisa acadêmica sobre o assunto, fator que denuncia uma certa intenção de ir ao fundo das questões difíceis para tentar explicá-las com definições mais simples, nos interessa fazê-lo também porque, como nos dispomos a observar, a questão representa um dos fatores de contraposição entre os dois autores objeto do estudo.

Nos próximos parágrafos analisaremos, então, os dois sentidos – ambos plausíveis – de formação da obra melopoética, que resultam naquelas que chamaremos de duas diferentes “naturezas”. Queremos introduzir os próximos dois parágrafos antinômicos citando mais uma vez as palavras do ensaio que achamos tão exemplar para a elucidação dessa divisão:

[...] dois termos especulares entre eles – poesia para música vs música para poesia – [podem] descrever duas caras da mesma realidade: quantas vezes acontece, de fato, que numa mesma composição vocal a sensibilidade musical do poeta (poesia para música) encontre uma amável correspondência na igualmente aguda e consciente sensibilidade poética do compositor (música para poesia)! (LA VIA, 2006, p. 158 – tradução nossa)

### **1.3.1. Natureza logogênica: da poesia para a música**

A já citada disparidade existente entre os poucos modelos de metrificação poética e a densa variedade de soluções rítmico-musicais conduziu, ao longo da história da música vocal, a diferentes estratégias de nivelamento dos acentos linguísticos em favor da música, com conseguinte distorção dos naturais acentos linguísticos característicos da fala – fenômeno típico de gêneros desatualizados como o madrigal ou a monodia, que por isso hoje ressoa como algo extremamente vazio e retórico. Em razão disso, a categoria que agrupa todos os casos em que a componente literária nasce antes daquela sonora – que chamaremos, por brevidade,

respectivamente, “poesia” e “música” – é a mais ampla, pois é mais simples criar uma melodia que se adapte a um texto preexistente do que o contrário.

Que boa parte da matéria melopoética tenha uma natureza logogênica, ou seja, em que a poesia nasce antes da melodia, não significa que a poesia finalizada à canção não leve em conta a sua finalidade peculiar, preocupando-se, desde a sua composição, com questões tipicamente musicais que chegarão na hora de adicionar os instrumentos. Até a poesia pura, isto é, aquela finalizada a ser lida e não entoada, pode ser destinada a ser cantada num segundo momento, mas é óbvio que nascerá com uma liberdade maior em relação a ela mesma. O trabalho meticoloso de La Via se preocupa justamente com a diferenciação entre os dois sentidos possíveis de anteposição do poema à música na criação melopoética, ou seja, as apenas citadas **poesia para música** e **poesia pura**, diferenciadas por alguns aspectos:

Os poucos estudiosos que se preocuparam com a diferenciação dos dois gêneros, tenderam a se concentrar, substancialmente, sobre três aspectos fundamentais: estrutura métrica; timbre e disposição dos sons verbais no verso; matéria poética e relativa qualidade do estilo literário, [...] A eles talvez poder-se-ia acrescentar um terceiro fator, aquele da extensão, das proporções formais, também relativo e não sempre essencial aos fins da diferenciação de gênero, que adquire alguma relevância apenas em estrita conexão com o primeiro; [...] (LA VIA, 2006, p. 137 – tradução nossa)

No primeiro caso – que claramente é aquele que nos interessa –, podemos detectar uma correspondência entre um segmento rítmico-melódico, sempre igual ou parecido, e cada verso de igual estrutura rítmico-métrica. A parte musical é aproximada, então, com base na isometria, que nada tem a ver com o plano semântico e expressivo. Concordamos com a opinião do musicólogo, que distingue três tendências formais recorrentes, mas não imprescindíveis, nos poemas destinados ao canto, sendo elas: regularidade métrica, simetria e forma estrófica. As três tendências formais se detectam não só sincronicamente, nas composições dos diferentes gêneros que compõem a categoria da música vocal, mas também diacronicamente, entre os gêneros que podem ser considerados precursores da canção contemporânea, como a poesia trovadoresca, o madrigal e o lied, que são acomodados, não apenas pela estrutura, mas também pela temática tipicamente amorosa e ligeira, e por uma alta qualidade literária da obra.

O mesmo La Via (2006, p. 189) individua entre os compositores que seguem a direção logogênica o “nosso” Fabrizio De André, aproximado a outros como Woody Guthrie, Georges Brassens, Leonard Cohen e Bob Dylan, irmanados pela tendência a considerar a música secundária para com a letra. É verdade que De André sempre reservou uma profunda atenção à composição literária e ao canto, como é afirmado também em uma das primeiras obras

completas sobre sua poética, significativamente intitulada *La poesia per musica di Fabrizio De André*:

Estilisticamente, De André nasce debaixo da grande influência da canção francesa, e justamente daquela tradição adota a temática engajada que o caracteriza. Além disso, é relevante o papel desempenhado pelo canto com relação ao acompanhamento musical. Desde já, a clareza e o calor da voz de Fabrizio tem uma forte comunicabilidade e permitem à mensagem subjacente de alcançar de maneira incisiva o ouvinte. (TIBALDI, 2005, p.14 – tradução nossa)

O procedimento de composição operado por ele, de fato, começa da redação do texto verbal, estruturado em forma de balada, com estrofes uniformes e versos rimados, pensados sim para serem cantados, mas de maneira que a melodia seja um acompanhamento fácil de adicionar ao conteúdo expressivo: a música é o meio, não o fim. Isso comporta que das canções dele, na grande maioria dos casos, não permaneça uma música de espessura e autonomia compositiva caso privadas da letra. O mesmo De André é consciente disso, como demonstra já no começo, em entrevista de setembro de 1965 para a revista “Musica e dischi”: interrogado sobre a possibilidade futura de que a música ligeira possa se tornar, um dia, arte, ele admite que a condição indispensável para isso é que exista uma “simbiose entre música bela e versos belos” (SASSI, 2009, p. 17 – tradução nossa), e que o sucesso dele se deve principalmente ao texto, sendo ele musicalmente fraco e tendo a canção de consumo esquemas expressivos muito apertados para chegar à verdadeira obra de arte.

Se esse jovem De André é ciente de seus limites musicais, a tendência a se dedicar sobretudo à letra é algo que não mudará com o passar do tempo. Um bom exemplo disso é “La domenica delle salme”, de 1990, cujo texto é composto autonomamente como poesia pura, enquanto a música é adicionada em um segundo momento, com resultados muito perceptíveis: ele mesmo afirma que “é uma canção um pouco arrumada, porque nós escrevemos a música depois, costurando-a em cima da letra, e dá para ouvir” (DE ANDRÉ apud FASOLI, 2009, p. 68 – tradução nossa).

O exemplo de De André nos demonstra como, entre os autores que compõem em sentido logogênico, exista, ainda forte, certo legado da tradição trovadoresca que leva poetas-cantores a prestar uma atenção secundária ao elemento melódico, considerado, como antigamente, mero suporte mnemônico, ou meio propalador de ênfase.

### 1.3.2. Natureza melogênica: da música para a poesia

Como já no caso do poema escrito antes da composição musical, também no caso contrário La Via distingue diferentes tipos de música: o primeiro é aquele da música destinada à poesia já desde a composição, que geralmente será simples e modular, chamado de **música para poesia**; o segundo, o tipo mais raro é aquele de uma **música pura** unida a um texto só em um segundo momento para formar uma composição vocal; o terceiro é o *contrafactum*, ou seja, a parte musical de um conjunto vocal, extrapolada e juntada com outro texto literário totalmente novo<sup>6</sup>.

Como é claro já desde a época trovadoresca, a música para poesia compreende diferentes modelos, abstratos e primordialmente desligados de um texto verbal específico, que podem ser facilmente adaptados a qualquer composição poética da mesma tipologia, pois essa abrange um número previsível de esquemas métricos. É verdade também que, no caso de gêneros de música vocal que encontraram a fama no passado, a comunicabilidade veiculada pela letra sempre teve certa prevalência, impondo regras mais rígidas do que agora:

Antes do século XX, até os compositores mais interessados a submeter a palavra às leis de uma linguagem musical sempre mais rica e autônoma tinham de fazer as contas com modelos poéticos particulares e altamente estandardizados, ainda não propensos a mudar de forma em resposta a puras exigências musicais. (LA VIA, 2006, p. 176 – tradução nossa)

É justamente a partir do século passado, então, que a ordem que vai da música para a poesia é largamente admitida, e isso se deve principalmente à revolução popular, que entendemos como contraponto ao cânone culto institucionalizado oficial (mas não menos culto por ser popular). Contudo, também nos processos de criação de natureza melogênica, continua certa prevalência da carga expressiva da letra, que impõe uma determinada organização formal da música: essa, geralmente, é composta por estrofes que se repetem iguais no esquema métrico e cuja diversidade é imposta justamente pelo conteúdo verbal.

Dentro da categoria dos autores que trabalham em sentido melogênico, porque dotados de uma técnica compositiva requintada, La Via cataloga, junto com Cole Porter, Jacques Brel,

---

<sup>6</sup> Interessante notar como o critério para diferenciar o *contrafactum* do plágio tenha uma conotação totalmente histórica: enquanto sempre foi praxis comum em épocas como aquelas dos aedos, dos trovadores ou naquelas bem mais recentes dos *bluesmen* ou dos *folksingers* de rua, desde a recente introdução do direito autoral, as coisas são diferentes.

Bob Dylan e Paolo Conte, os brasileiros Jobim, Caetano Veloso e Chico Buarque, este último destacado por ser

o músico-poeta-cantor moderno que mais de qualquer outro tem trabalhado, nos últimos anos, para renovar constantemente sua linguagem tanto em sentido literário quanto em sentido musical, recorrendo a mãos-cheias e em igual medida às tradições popular e culta. Nesse sentido, o imponente cancionista desse poliédrico autor brasileiro talvez constitua no geral o êxito mais elevado já alcançado por um cantautor. (LA VIA, 2006, p. 190 – tradução nossa)

Cabe agora uma premissa: a estima que La Via alimenta para com Chico Buarque faz com que, muitas vezes, sua abordagem seja, mais do que crítica e objetiva, uma franca idolatria. Além de ter tratado muitas vezes a MPB no viés musicológico (demonstrando a mesma afeição), La Via é também o autor da obra italiana talvez mais exaustiva sobre a poética de Chico (2014): o livro aborda os devidos pressupostos metodológicos, um bom excuro biográfico do artista dividido por etapas históricas e artísticas, a tradução em italiano da letra das principais canções, um apêndice com entrevistas de Buarque a Sergio Bardotti (cancionista italiano e seu amigo) e, por fim, um cd; de desempenho acessível e inclusivo, o livro é uma clara tentativa de aproximação do público italiano, não necessariamente apaixonado pela cultura ou pela música brasileira, à estética do Chico. Porém, às vezes, é como se o amor que La Via sente com relação à música popular brasileira e seu centro prototípico que é Chico Buarque deixasse sua abordagem do tema em nível superficial e, às vezes, até estereotipado (conforme destacaremos também ao comentar sua recepção da MPB, no capítulo 2). Além disso, a divisão que ele aponta, entre poetas-cantores e músicos-poetas-cantores, deixa vaziar, já desde a nomenclatura, certo desequilíbrio de opinião em favor da segunda categoria, julgada mais completa e não, simplesmente, diferente. Mas isso é perfeitamente legítimo, se considerarmos o viés musicológico do ensaísta, que coincide, aliás, com a ideia expressada por De André, representante da “facção inimiga” (veja-se sua opinião sobre a possibilidade da música ligeira se tornar arte, relatada no parágrafo anterior). Nós preferimos entender essa divisão em dois grupos com base numa diferente metodologia compositiva a que chamamos de “natureza”, às vezes ligada à adoção de uma ou outra tradição específica, e não em termos de qualidade ou preferência.

Deixando de lado a crítica da crítica de La Via, concordamos com ele na individuação dos cancionistas acima listados entre aqueles que trabalham em sentido melogênico, e não achamos casual a preponderância de autores brasileiros: o fato de que a canção fosse, especialmente a partir da Bossa Nova, a expressão mais representativa da cultura brasileira,

comportou a superioridade dessa forma cultural sobre outras, deixando atrás de si manifestações musicais muito mais avançadas em termos de números, variedades e técnicas. Dessas, com certeza, aquelas de Chico Buarque representam um exemplo perfeito.

De fato, ele é um daqueles cancionistas que sempre e veementemente recusou o apelativo de “poeta”, enquanto nunca foi autor de poesia pura, pensada para a leitura e não para o canto. Essa posição é importante também para corroborar a importância de uma terminologia adequada e que não gere confusão entre práticas distintas, refletindo inutilmente uma hierarquia inexistente. Buarque admite que, mesmo não existindo uma metodologia única, geralmente ele compõe a letra em cima de uma música preexistente, que já esteja composta ou simplesmente esboçada (LA VIA, 2014, p. 462-463). Ele até destaca uma diferença interessante entre o trabalho de letrista para uma obra própria e alheia:

[...] quando escrevo uma letra para mim – para a minha própria música – as palavras surgem antes na minha consciência; ou seja, começam a aparecer, a se insinuar na composição, já desde as primeiras fases, quando a estrutura da música ainda não está realizada. Algumas palavras podem até nascer junto com a música, em estreita união com a melodia. Começo a compor, e eis que chega uma palavra, uma ideia de letra, ou até um verso inteiro. Acontece assim que, durante a criação da música, quando a matéria musical ainda está em fase de moldura, posso até modificar a melodia para melhor adequá-la ao verso; e eu não posso fazer algo parecido com uma música alheia: naquele caso, me sinto muito menos livre de impor a minha necessidade verbal, literária, sobre aquela musical. (BUARQUE apud LA VIA, 2014, p. 464 – tradução nossa)

É interessante observar o quanto é equilibrada a distribuição das competências e dos procedimentos de Buarque entre os dois diferentes códigos. Nesse sentido, não é tanto a categoria na qual ele se encaixa nessa ocasião, ou seja, aquela de autores que costumam trabalhar em sentido melogênico, a ocasionar esse equilíbrio, quanto uma atitude pessoal e instintiva, reforçada por estudo e experiência direcionados. O fato de que ele se encontre no centro do protótipo de cancionista brasileiro nos deixa entender a importância da compenetração entre as duas linguagens literária e musical na tradição da canção popular brasileira.

### **1.3.3. Coautoria e autoria**

A partir da breve descrição dos dois sentidos de criação da obra melopoética, e também do relato de Buarque, entendemos que competências diferentes são envolvidas e, dependendo da interação entre estas, também teremos uma colaboração cada vez mais diferente entre os

detentores dessas competências. De fato, não necessariamente à habilidade de cantor correspondem bons dotes de arranjador, ou vice-versa. Muito pelo contrário: sobretudo no contexto da música moderna, às duas fases da criação correspondiam artistas distintos, que procuravam um parceiro para lhe comunicar a própria ideia de sujeito ou apresentá-lo de forma já quase definitiva e poder encontrar um compromisso na obra completa; em certos casos, como na ópera, as duas figuras profissionais trabalhavam juntamente desde os primórdios, avançando uma ao lado da outra.

Há, porém, alguns casos peculiares em que os dois tipos de competências convergem num único autor. Esses casos, mais do que por uma realidade geográfica ou histórica, são acomunados por traços sistemáticos tais como o caráter popular e a qualidade culta (termos aparentemente em contraposição um com o outro, mas que – como veremos mais adiante – confluem perfeitamente no gênero da canção). Citamos mais uma vez as palavras de La Via, que bem consegue condensar o conceito:

Tais repertórios aparentemente tão distantes e estranhos entre eles são acomunados não só pela natureza monofônica acompanhada pelo respetivo canto, não só pela estrita interrelação entre culto e popular, escrita e oralidade; mas também pelo fato das três funções de poeta/musicista/intérprete tenderem a se fundir em um único sujeito: ou, melhor, num único *poieta*, ao qual se deve a criação poético-musical em ambas as suas componentes, e muitas vezes também a execução principal. É preciso sublinhar o fato de que a tendencial convergência das duas competências, poética e musical, num único autor, diferencia estes dois vastos repertórios [trovadoresco e da canção moderna] de qualquer outro tipo de produção vocal de âmbito culto ocidental [...] onde a figura do poeta, puro ou para música, tende a ser mais nitidamente distinta daquela do compositor. (LA VIA, 2006, p. 159-160 – tradução nossa, grifos no original)

É claro que, mesmo quando se encontram no mesmo *poieta*, as duas competências podem brotar de maneira diferente: conforme vimos com os exemplos de De André e Buarque, há autores que criam segundo a ordem logogênica, outros segundo aquela melogênica, e até mesmo quem varia dependendo de fatores alteráveis, como a inspiração do momento. Esses exemplos se limitaram voluntariamente às experiências dos artistas como cantautores, ou seja, compositores e intérpretes autônomos. Todavia, temos que ter presente, desde já, que a completa autonomia compositiva é uma característica que não necessariamente pertence às categorias definidas pelo rótulo de cantautor, sendo esta uma definição que perdeu sua semântica originária. De fato, até mesmo no caso dos dois autores aqui estudados, embora eles sejam considerados cantautores por antonomásia nas respectivas culturas, eles quase sempre colaboraram com outros artistas, sendo identificados como autores únicos enquanto intérpretes canoros das peças, pela coincidência comumente divulgada, ao menos em nível amador, desses

dois papéis: sendo as palavras cantadas as primeiras a criar significado na percepção do ouvinte, por elas utilizarem a linguagem verbal que acomuna um grupo e também por ter uma personalidade tímbrica inconfundível, o cantor será identificado com o autor, se não único, pelo menos o principal da canção. No entanto, é difícil esquecer a parceria entre Chico Buarque e Edu Lobo, tão competentes nas duas linguagens compositivas ao ponto de se intercambiarem facilmente, ou aquelas de Fabrizio De André com Massimo Bubola, com o qual ele compôs as letras de três álbuns, ou com Nicola Piovani e Mauro Pagani, que foram compositores de músicas para suas letras. Sem contar todas as vezes que eles trabalharam como coautores de obras alheias. A variedade de parcerias possíveis, até mesmo para “cantatores” tão célebres, é ampla. Essa é a razão pela qual, como defenderemos no ponto 2.3 do próximo capítulo, achamos o termo “cantautor” impróprio e pretensioso no desenvolvimento desta pesquisa, preferindo largamente, como já demonstrado, “cancionista”.

#### **1.4. A semiótica da canção**

Se os estudos desenvolvidos por La Via e resumidos no item precedente consistem numa relevante tentativa de estruturação do estudo da música vocal sem deixar nenhum aspecto solto, é preciso reconhecer os limites de uma símil abordagem, que se revela em dois sentidos: o primeiro deles tem a ver com a percepção da música vocal como material quase ambivalente, resultado da junção de duas linguagens diferentes; o segundo sentido envolve a falta de fornecimento de critérios homogêneos para análise integrada de melodia e letra. Na tentativa de suprir a estas faltas, retomamos agora as contribuições do linguista brasileiro Luiz Tatit (2010, 2016), cuja inovação, com respeito aos estudos até agora propostos, consiste em abordar a música vocal popular – ou seja, mais especificamente, a canção – como gênero específico, e por meio de recursos semióticos.

Sobre o primeiro aspecto, ou seja, a natureza cancional, Tatit reconhece que a “canção popular é produzida na intersecção da música com a língua natural” (TATIT, 2010, p. 89), e não se dá pela simples sobreposição das duas linguagens. Isso dependeria do processo entoativo que fica à base do mecanismo da canção, nascendo, de fato, a partir da extensão da fala ao canto (TATIT, 2021, p. 9): nesse sentido, o trabalho dele se fundamenta na exploração do gradiente que se encontra entre linguagens não totalmente naturais e linguagens não totalmente artificiais e, em particular, na busca de equivalências entre sintaxe e ritmo. Esse estatuto permite, entre

outras coisas, refletir acerca do sucesso comunicativo da linguagem oral, além de seu modo de produção. De fato, conforme ele mesmo afirma:

O encontro da estabilidade (gramatical) linguística com a instabilidade (musical) entoativa, independentemente do conteúdo veiculado, incita de imediato nossa vasta experiência com a linguagem oral provocando um efeito inevitável de “realidade” enunciativa [...]. A presença deste efeito, com maior ou menor intensidade, em toda e qualquer canção popular, garante a essa linguagem um grau extraordinário de aproximação às práticas “naturais”. (TATIT, 2011, p. 90)

Assim, a partir da concepção da canção como possível pelo processo entoativo, Tatit propõe, em estudo fundamental *Musicando a semiótica* (reeditado em 2011 a partir de uma primeira edição de 1998), uma série de parâmetros de natureza semiótica capazes de fornecer critérios para a descrição e interpretação da canção popular enquanto expressão possibilitada a partir de elementos fonológicos (que direcionam a pesquisa no sentido do discurso oral) e elementos melódicos (que a direcionam para o viés musical): em primeira instância, ele analisa uma série de critérios tipológicos para descrever a melodia, compatibilizando sucessivamente a aplicação desses modelos para com o componente linguístico e determinando assim, em última instância, o projeto enunciativo de uma canção.

#### 1.4.1. Modelos melódicos

Sobre os critérios tipológicos para a melodia, Tatit afirma que, quando examinamos uma canção, podemos encontrar três modelos de construção melódica, ou seja, a manifestação da exploração tensiva de determinados parâmetros musicais, isso é, a duração, a altura ou frequência e o timbre (deixando fora intensidade). Em outras palavras, os modelos correspondem a uma oscilação de tensividade para um dos desses três parâmetros musicais.

A oscilação para o parâmetro da duração “diz respeito a um processo geral de periodicidade rítmico-melódica que favorece a produção de motivos reincidentes em forma de encadeamento” (TATIT, 2011, p. 120). Sendo assim, ela se configura como uma progressão de elementos quase idênticos que pode demarcar uma regularidade de pulsação e tempo forte, repercutindo na escolha dos componentes fonológicos da face linguística na prioridade das consoantes, que interrompem a sonoridade da cadeia da vocalização. Isso resulta num processo geral de valorização das células rítmicas, dando origem a fenômenos de reiteração, aceleração ou regularização da pulsação rítmica, que, tomados juntamente, podemos chamar de **tematização** de expressão; esta conduz a um tipo de instrumentação já comprometida com

gêneros conhecidos, mas a sua modificação na estrutura rítmica da pulsação pode fundar novos gêneros.

A tendência à altura ou frequência “caracteriza-se pelo investimento tensivo do próprio contorno em termos de ampliação do campo de tessitura melódica, das durações vocálicas e das próprias pausas entre as frases” (TATIT, 2011, p. 121). Tal investimento tensivo produz uma tendência para os saltos intervalares e para a exploração da região aguda, onde as cordas vocais manifestam fisicamente a tensividade. Assim, como ocorre também no discurso oral, os pontos que acumulam maior densidade tensiva são denominados *tonemas*, e correspondem às terminações melódicas das frases enunciativas, em que se concentra a maior parte do teor significativo das unidades entoativas – definição essa que Tatit retoma de Navarro (1944). Quando os tonemas são ascendentes ou suspensivos indicam continuidade, enquanto, quando descendentes, expressam terminatividade em decorrência da distensão das cordas vocais. Tatit define a própria dinâmica de polarização tonal subjacente à canção popular brasileira como importante fator de tensividade em função da valorização das alturas, determinando oscilações que, quando em correlação com o componente linguístico, poderão ser descritas nos termos das modalidades (querer, dever, crer/saber e poder). A tensividade criada pela ampliação das alturas e das durações corresponde à **passionalização** de expressão.

O modelo de construção que se manifesta como exploração tensiva do timbre “equivale ao processo inverso de distensão, ou seja, de desinvestimento do percurso melódico” (TATIT, 2011, p. 122). Nesse modelo, tanto a reiteração dos motivos quanto a configuração dos contornos melódicos perdem sua força tensiva reduzindo-se às ondulações essenciais próximas ao discurso oral; assim, a autonomia melódica se torna tênue e assegurada apenas por algumas reiterações esparsas e pelas inflexões asseverativas dos tonemas. Contudo, uma melodia de canção não pode ser completamente entoativa, mesmo se o simples fato de indicar essa tendência já revela aquele processo que Tatit denomina **figurativização** enunciativa de expressão.

Esses três modelos não devem ser pensados como correspondentes de maneira unívoca com uma única canção, mas, pelo contrário, é natural encontrar a presença dos três modelos oscilando na construção da uma mesma canção; ao mesmo tempo, uma pode corresponder mais a um modelo que a outros, mas geralmente se encontram juntos.

### 1.4.2. Modelos linguísticos

Quanto à relação da melodia com a letra, Tatit (2011, p. 123) afirma basicamente que esses três modelos de construção melódica se compatibilizam com o desenvolvimento do componente linguístico, resultando assim em correspondências praticamente diretas.

De fato, à tematização melódica corresponde, em geral, a **tematização** narrativa, em que o actante, qualificado como tal por aptidões que se desenvolvem em performances; no âmbito da tematização, há a transformação do actante em ator com a passagem do nível narrativo ao nível discursivo.

À passionalização melódica corresponde a **passionalização como estado modal** narrativo. Nesse sentido, a tensividade dos contornos melódicos representa, no plano da expressão, a tensividade decorrente das disjunções e conjunções dos actantes narrativos no plano do conteúdo.

Em último, à figurativização melódica corresponde o aumento da **deitização linguística**, sendo esse o processo pelo qual os enunciados se reportam à instância de enunciação por meio dos dêiticos, que correspondem, no plano linguístico, àquilo que os tonemas representam no plano entoativo, enquanto recurso para conseguir o objetivo da figurativização. Nesse modelo, há uma distensão dos parâmetros duração e altura que visa romper, parcialmente, com a autonomia do enunciado musical, atraindo a atenção para a situação enunciativa e projetando-a no discurso, simulando, assim, a presença de enunciação no enunciado.

### 1.4.3. Projeto enunciativo: a dicção do cancionista

O entendimento das premissas acima, que destacam três modelos de construção melódica e suas compatibilizações linguísticas, permite chegar aquele que Tatit (2011, p. 124) define *projeto enunciativo* de uma canção, ou seja, a ideia geral de rendimento cancional cogitada pelo cancionista, que inscreve dentro de tal projeto enunciativo determinadas possibilidades oscilatória entre tensões temáticas, possibilitando, não obstante isso e ao mesmo tempo por meio disso, diferentes interpretações. Nessa perspectiva ofertada pela análise do professor, o papel do intérprete se coloca numa posição essencial na relação entre o cancionista e o público, possibilitando a fruição do projeto original:

A própria noção de *intérprete*, geralmente próxima à de *cantor*, ganha, nesse sentido, nova dimensão: o intérprete é também aquele que realiza a primeira leitura interpretativa do projeto enunciativo do compositor, orientando, com sua intermediação, a segunda leitura que será praticada pelo ouvinte. (TATIT, 2011, p. 124 – grifos no original)

Além desse novo enfoque sobre a figura do intérprete, o projeto enunciativo pode ser desdobrado em **projeto entoativo**, que consiste no conjunto dos recursos investidos na melodia, e **projeto narrativo**, que envolve os recursos investidos na letra; eles são sintetizados por meio do processo entoativo que se encontra à base de toda canção.

O projeto enunciativo, concluindo, contém as possibilidades persuasivas de uma canção que deverão ser absorvidas e selecionadas pelo intérprete e, finalmente, apresentadas ao ouvinte para a última fase interpretativa. Segundo o ponto de vista de Tatit, o estudo desse projeto consiste no núcleo principal de investigação das estratégias persuasivas no nível da própria canção, constituindo o enfoque fundamental para o preenchimento da lacuna deixada pelo abandono das pesquisas sobre a linguagem, em função de suas causas e consequências no meio sociocultural (TATIT, 2011, p. 129). Tatit estabelece um sistema de representação gráfica dos projetos enunciativos das canções, baseado na diagramação dos trechos da letra em relação aos seus torneios melódicos.

O conceito de projeto corresponde àquela que, sucessivamente, será por ele definida **dicção**:

A presença simultânea da tematização, da passionalização e da figurativização no mesmo campo sonoro e o revezamento das dominâncias de um processo sobre o outro constituem o projeto geral da *dicção* do cancionista. A composição, em si, já propõe uma dicção que pode ser transformada ou aprimorada pela interpretação do cantor, pelo arranjo e pela gravação. (TATIT, 2003, p. 10 – grifo no original)

O fragmento aqui tomado em consideração permite refletir não apenas sobre o conceito de dicção, entendido como síntese do modo de mobilizar as três estratégias de persuasão, mas também sobre sua estreita dependência com demais aspectos influentes na identidade da canção, ou seja, o arranjo, a gravação e a interpretação do cantor no momento da performance. Tais aspectos, conforme relatado de maneira não muito aprofundada no trecho acima transcrito, tem a ver com o projeto do cancionista, seja ele o compositor, o cantor ou o arranjador:

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral.

Desse modo, a paixão e a ação, vistas acima, são elaboradas no perfil traçado pela dicção. O compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, cancionistas. (TATIT, p. 11)

O ponto de vista de Tatit, se comparado com a rígida tentativa de La Via de fixar todas as combinações de gênese daquela que ele mesmo chama de “terceira dimensão”, se configura, ao mesmo tempo, como menos severa, enquanto engloba compositores, intérpretes e arranjadores no mesmo papel artístico de cancionista, mas não deixa de relatar também uma falta de generalização para com o objeto estético da análise, conforme destacado por Souza (2021, p. 26) com base em contraponto desenvolvido por Leite (2011, p. 21), segundo o qual “a unidade medular da Canção [...] parece não valer para todos os gêneros cancionais”. O método de Tatit, de fato, consiste numa abordagem inovadora e fundamental para o conhecimento do gênero canção popular brasileira assim como ela se estrutura ao longo do século XX, mas se revela superabundante se aplicada no âmbito da *canzone d'autore*, para a qual, não por acaso, parece bastar a reflexão de La Via. Os dois vieses, ambos contemporâneos e inevitavelmente concentrados nos dois gêneros objeto dessa pesquisa, se delineiam como o primeiro ponto de discordância dentro da comparação proposta, que será justificada na abordagem histórica ao nascimento desses gêneros proposta no próximo capítulo.

Ora, falando em pressupostos teóricos, cabe ressaltar que as reflexões mais genéricas que pretendíamos mostrar acabaram de ser expostas: estes poucos pressupostos, resumidos brevemente nesse primeiro capítulo, pretenderam situar o leitor dessa pesquisa na frente da natureza essencial do material cancional que nos interessa, mostrando os pontos onde as duas artes da música e da literatura se encontram e aqueles onde mais se afastam.

Se até esse momento retratamos o problema da forma mais geral possível, permanecendo no plano da teoria, foi pela intenção de obter um panorama quanto mais amplo que pudesse conferir segurança aos passos movidos no campo do objeto de pesquisa. Para chegar à compreensão definitiva (ou supostamente tal) é preciso agora reduzir decisivamente o olhar aos gêneros que nos interessam, isto é, a canção popular brasileira e a *canzone d'autore* italiana; de fato, não sempre o que parece óbvio num plano teórico encontra na prática uma correspondência pontual, e vice-versa. Isso é determinado justamente pelo caráter provisório, indefinido e infinito que adquire qualquer tentativa de se nortear nesse tema tão vasto e complexo: a continuação rumo à análise lúcida e clara requer um confronto contínuo com o objeto e os objetivos, sem ignorar os métodos e as contradições de uma disciplina tão difícil até de se classificar.

## CAPÍTULO 2 – MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E *CANZONE D'AUTORE* ITALIANA: MOMENTOS DECISIVOS

Os pressupostos teóricos de que tratamos no capítulo precedente nos permitiram entender a natureza do material melopoético, isto é, uma forma artística de unidade formal resultante da fusão de duas séries ou sistemas sígnicos de base – o musical e o literário – em que cada um confere o próprio aporte expressivo, que poderíamos resumir em sinteticidade, típica do meio musical, e acessibilidade, típica do meio verbal. As diferentes etapas históricas que destacamos no começo da nossa reflexão nos deram a ideia de como essa convivência poético-musical, por mais que possa parecer controversa e complexa, desde sempre, acompanhou ciclicamente o ser humano nas suas manifestações estéticas, motivando-se por razões cada vez mais relativas ao período histórico-cultural que enfrentava.

Tudo isso serviu de base para chegarmos à compreensão de um dos fenômenos mais recentes e fortunados da nossa época, ou seja, aquele da música popular, junto com o papel substancial que ela desempenha no progresso cultural e histórico da segunda metade do século XX. Da referida música popular, vamos agora analisar não apenas as contingências globais que levaram à sua difusão, mas também os aspectos que determinaram suas peculiaridades nacionais, nos âmbitos brasileiro e italiano, das quais destacaremos as manifestações da MPB e da *canzone d'autore*. Dessa forma, pretendemos adotar tanto uma abordagem crítica e materialista, que leve em conta os movimentos da indústria cultural enquanto cerne histórico, quanto uma visão estética, proporcionada pelo objeto nacional.

### 2.1. A indústria cultural e seus produtos: entre estética e mercado

A expressão “indústria cultural” aparece pela primeira vez em *Dialética do Esclarecimento*, por Adorno e Horkheimer, em 1947. Falar de “indústria” nessa específica acepção significa descrever uma forma de produzir e distribuir bens e serviços culturais dentro e por meio dos processos que ocorrem no mercado a partir da sua massificação, tanto que, nas primeiras elucubrações sobre o assunto, o termo utilizado era justamente “cultura de massa”. O autor explica:

substituímos essa expressão por "indústria cultural" para eliminar imediatamente a interpretação que cabe aos seus defensores: que é algo como uma cultura que brota espontaneamente das próprias massas, da forma que uma arte popular teria hoje. Do

qual, por outro lado, a indústria cultural difere da maneira mais absoluta. (ADORNO, 1963, p. 113 – tradução nossa)

Já a partir dessa asserção sucessiva de Adorno, entendemos sua postura negativa frente ao fenômeno. De fato, segundo tal teoria de fusão entre indústria e arte, que acontece na primeira metade do século XX, a própria cultura assume as características do sistema industrial no momento em que a forma adotada nesta fase pela sociedade, ou seja, também capitalista e consumista, comporta o procedimento de homologação e semelhança das peças culturais. O produto cultural resultante desse procedimento, produzido em série e colocado em circulação para que a massa o adquira, se separa de vez daquela que fora, até aquela altura, a arte: a indústria cultural, como todo sistema industrial, contempla uma visão distorcida da técnica, instrumentalizada para que o dominante consiga oprimir o outro, enquanto a arte pura, não industrializada, buscaria o desenvolvimento da consciência pessoal para conseguir autonomia e liberdade. Essa nova versão capitalista da cultura apagaria o valor crítico da arte, tanto da popular quanto da erudita, para neutralizar a intervenção intelectual dos espectadores.

Nesse sentido, a indústria cultural sufoca qualquer dúvida sobre a missão social da criação artística e cultural do homem, e nivela, do alto para o baixo, seus produtos, os quais, a partir desse momento, só ambicionam o cômputo dos réditos e o valor monetário das obras, a serem perseguidos por meio da estandardização e da produção serial, que desagregam a unicidade da obra de arte. Isto é possibilitado pela mudança no plano tecnológico, que corresponde a uma profunda transformação sociopolítica: são os meios de comunicação, de fato, que criam e nivelam a massa, condenando-a à submissão à autoridade do palimpsesto por meio da publicidade. Dentro dessa lógica,

[a arte] é uma espécie de mercadoria preparada, inserida, assimilada à produção industrial, adquirível e fungível, mas essa espécie de mercadoria-arte, que vivia sendo vendida e, no entanto, sendo, em sua essência, invendável, torna-se hipocritamente algo nada invendável quando o lucro não é mais simplesmente sua intenção secreta, mas seu único princípio constitutivo. (ADORNO, HORKHEIMER, 1966, p. 173 – tradução nossa)

É preciso realçar, em vista dos casos específicos que trataremos – a saber, as indústrias fonográficas brasileira e italiana e seus produtos –, que tal sistema econômico nunca comporta a estimação do indivíduo: aquele que se impõe nessa fase é o sistema dos grandes números, não do nicho, onde só há uma grande subjetividade simulada, que é a massa – ou, para utilizar a terminologia de Lukács, o público moderno, que é “anônimo, amorfo” (LUKÁCS, 2010, p. 273). A indústria cultural é, nesse sentido, degradação da própria cultura: arte e cultura

fornece à massa uma tentativa só aparente de evasão do domínio, por meio do entretenimento durante o tempo livre do trabalho, em que a reanimam. Por isso, ela promove uma cultura nem crítica nem alta, destruindo a autonomia do indivíduo, reduzindo-o a consumidor passivo de algo que já é decidido. Não importa o que o público deseje, porque ele não é dotado de nenhuma subjetividade, pensamento autônomo ou força reacionária: seus gostos representam a liberdade apenas formal da massa, que, com efeito, se encontra presa no controle social por parte do sistema econômico, de maneira que a moderna democracia de massa se aproxima mais de um regime totalitário.

Nesse sentido, Adorno e Horkheimer colocam-se de maneira crítica e catastrófica perante a modernidade de massa, destacando-se da visão mais edulcorada de Walter Benjamin (1969), que olhara de maneira mais confiante à utilidade social da nova arte: ele, de fato, não condena verdadeiramente a modernidade, enquanto considera os processos de mecanização como uma conquista a nível de todos, podendo ela levar à inovação e emancipação da massa. Diferentemente, para os dois frankfurtistas, a libertação da massa através da mídia não é uma opção admissível: se, por um lado, a divulgação da arte na sociedade de massa tem adquirido um aspecto democrático, por outro ela tem se comportado como qualquer outra mercadoria, presa dentro do sistema econômico e da necessidade de ser reproduzida para vender mais.

Lukács também interpreta o começo da época moderna como um divisor de águas na história da arte e de sua produção, individuando a causa única das suas mudanças na inserção de um novo elemento – isso é, o capital – em uma cadeia de relações já constituída, entendendo, nesse sentido, o capital como «um novo intermediário, especificamente moderno» (LUKÁCS, 2010, p. 273) que se introduziu nos diálogos entre artista/obra/público, apagando as relações diretas entre os vértices desse triângulo e alterando de vez todo e qualquer equilíbrio:

Quanto mais o sistema de produção capitalista se desenvolve plenamente, tanto mais a nova liberdade se torna absoluta. Cessa qualquer sujeição temática; a liberdade total de invenção torna-se, na realidade, uma servidão. As relações diretas entre os diferentes gêneros e seu público desaparecem; em outras palavras, desaparecem a interação entre as dimensões, a estrutura, o modo de apresentação etc. e um gênero concreto, determinado, da receptividade. (LUKÁCS, 2010, p. 272)

Se a inserção deste elemento nas relações acima descritas não se deu de um dia para outro, é verdade também que a evolução capitalista sofreu uma acelerada exponencial a partir do século XX, quando se tornou evidente que a arte também podia ser objeto de especulação e, por conseguinte, todas as artes, incluídas as “pequenas ilhas não capitalistas em um mar de capitalismo: os teatros de arte, editores animados por preocupações puramente literárias,

revistas criadas por escritores, etc.” (LUKÁCS, 2010, p. 273), foram subordinadas ao capitalismo.

Nesse panorama, em geral nos anos 50 do século XX e em outros casos nos primeiros anos da década seguinte, assistimos à explosão da indústria fonográfica, da qual trataremos mais detalhadamente no curso dos próximos itens, a partir de um ponto de vista histórico e sociológico. Por enquanto, apenas precisamos introduzir esse fenômeno no contexto da indústria cultural, partindo da marcada setorização dos gêneros musicais que brota desse uso massivo da música, da qual analisaremos os dois casos no Brasil e na Itália. A etiquetagem do material artístico – e, em particular, musical –, de fato, é uma ferramenta nas mãos da indústria cultural, e corresponde à organização do público em segmentos, para poder direcionar e rastrear a produção da oferta, otimizando-a:

Algo está previsto para cada um para que ninguém escape; as diferenças são artificialmente instiladas e disseminadas. [...] Todos são obrigados a se comportar, por assim dizer, espontaneamente, de acordo com o “nível” que lhe foi atribuído antecipadamente com base em índices estatísticos, e a se voltar para a categoria de produtos de massa que foi fabricado especialmente para seu tipo. Reduzidos a material estatístico, os consumidores são divididos, nos mapas dos gabinetes de pesquisa de mercado, que praticamente não se distinguem dos da propaganda, em faixas de renda, em caixas verdes, vermelhas e azuis. (ADORNO, HORKHEIMER, 1966, p. 129 – tradução nossa)

Nesse processo de rotulação, a natural distinção entre gêneros, consequência espontânea da realização artística humana, é não só favorecida, mas propriamente regulamentada pelas leis do mercado. Por isso, ao estudarmos fenômenos musicais como a canção da segunda metade do século XX, uma abordagem crítica não pode deixar de considerar seus limites mercadológicos, embora uma audição superficial possa assimilá-la a uma postura irreverente para com a ordem constituída. Tentaremos, mais tarde, tocar essa lógica dentro das manifestações que nos interessam, a saber, a Música Popular Brasileira e a *canzone d'autore*, também com relação às suas especificações da canção de protesto e *canzone d'autore impegnata* (ou seja, “engajada”). Nosso intento, de fato, é aquele de integrar o viés sistêmico da teoria adorniana com as especificidades históricas dos contextos que pretendemos comparar, colocando os dois assuntos em relação dialética. Para isso, percorreremos novamente as etapas das suas existências como fenômenos historicamente conotados, deixando que a pormenorização e aproximação entre esses gêneros brotem de maneira automática.

Antes disso, porém, é preciso introduzir o debate sobre o significado do fenômeno no qual essas duas manifestações se encaixam, ou seja, a música popular.

## 2.2. Música “popular”... mas qual povo?

“A música popular”, escreve Adorno (1986, p. 115), “costuma ser caracterizada por sua diferença em relação à música séria”. Embora esta diferença pareça se delinear num plano de valor qualitativo, é de fato motivada por ocorrências históricas que aconteceram na produção musical a partir da metade do século XIX e levaram à ampla divulgação da música, além de fronteiras geográficas e classes sociais. No âmbito dos acontecimentos históricos do século XX, de fato, a música enquanto fenômeno global desempenhou um papel mais que relevante em diferentes níveis: do ponto de vista da vida cotidiana, ela se tornou trilha sonora da rotina de homens e mulheres, sobretudo graças à introdução de meios de comunicação como rádio e televisão; em sentido econômico, atraiu e colocou em circulação capital econômico dentro e fora das fronteiras das nações; de um ponto de vista social, funcionou de armazém simbólico pela mobilização política de grupos e categorias, fornecendo um repertório de práticas, emblemas e narrações que, por mais que mutáveis, ficaram na nossa história e continua ainda hoje, a alimentar a nossa imaginação social. É por essa multiplicidade de facetas através das quais interpretar o fenômeno que o consideramos como um objeto estruturalmente amplo e transversal, que pode ser atingido apenas por uma abordagem interdisciplinar. A necessidade de símil abordagem é demonstrada já a partir do prisma proporcionado pelo adjetivo “popular”, no mínimo, polissêmico.

Middleton (1994), autor de ensaio de referência no campo dos *Popular Music Studies* (que podemos considerar como parte dos *Cultural Studies*, o que comprovaria seu caráter interdisciplinar) nos fornece duas diferentes acepções de “popular”: a primeira, de extração positivista, foca-se no sentido de quantidade levado pelo termo, teoria essa que permite individuar a música popular como aquela mais difundida, justamente graças à ação da mídia; o segundo significado, que ele mesmo considera de essencialismo sociológico, identifica a própria constância numa certa essência que diferenciaria determinado grupo social, a saber, o “povo”. As duas leituras são exatas, porém defeituosas se tomadas singularmente. No primeiro caso, é levado em consideração apenas o funcionamento da música popular como peça de engrenagem da indústria cultural, que – é preciso salientar – tem influenciado qualquer forma de música, e não apenas aquela popular; além disso, uma leitura dessas exclui qualquer significado ideológico que o possa acompanhar – e que efetivamente o acompanha, a ponto de justificar um estudo da música desse século como agente de história. O segundo caso, no

entanto, absolutiza a noção de povo, cuja “essência” adquire significado só se materializada em sentido histórico. Mais precisamente, como nota Santoro (2004, p. 677), em ensaio sobre a relação entre história e música popular, a ideia de povo historicamente determinada leva em conta, por sua vez, diferentes interpretações, que vão da econômica “pobre”, à política de “classe subalterna”, até a cultural “apreciado pela maioria das pessoas”. Ciente disso, Middleton chega à conclusão de que

a música popular (ou diferentemente chamada) pode ser enquadrada oportunamente só enquanto fenômeno mutável dentro do inteiro campo musical, e esse campo, junto com suas relações internas, nunca é imóvel – é sempre em movimento. (MIDDLETON, 1994, p. 24 – tradução nossa)

Aceitar uma definição aberta dessas significa lidar com a formulação do problema subjacente à afirmação não só de uma música diferente relativamente ao sistema constituído dentro do qual se realiza, mas também entender a irradiação tentacular e dialética que ela tem com a sociedade numa perspectiva histórica.

Middleton, de fato, individua três momentos de ruptura nesse “campo” que “nunca é imóvel”. O primeiro é aquele da revolução burguesa (final do século XVIII até a década de 1840), em que se dá a distinção entre música clássica e música popular, possibilitada pelo apoio mútuo entre intelectuais e classe média. Conforme Santoro:

O nascimento da música popular como categoria histórica, então, coincide também com a constituição de novos confins sociais e simbólicos, a criação e o mantimento de novas formas de distinção, sustentadas e reforçadas por lugares, espaços, instituições, disciplinas (desde a sociedade do quarteto até a orquestra sinfônica, passando pela própria musicologia, que nasce por volta daquele tempo). (SANTORO, 2004, p. 679 – tradução nossa)

A partir desta nova oposição entre música, que agora pode ser definida “clássica” enquanto adquiriu um termo de comparação, e música popular, forma-se o inteiro sistema musical moderno, constituído pela polaridade cultural. Esse momento corresponde ao primeiro passo rumo àquele que podemos chamar, segundo o ponto de vista de Walter Benjamin (2014), de “perda da aura”, ou seja, a passagem pela qual a obra de arte passa a ser aproveitada por qualquer um. A modernidade quebra o véu sagrado que, até então, tinha vestido a obra de arte, que logo passará a ser reproduzida infinitas vezes pelos modernos meios tecnológicos.

O segundo momento é aquele da cultura de massa (a partir de 1890 até o segundo conflito mundial), caracterizado pela internacionalização da cultura e a emersão do paradigma estadunidense. Essa fase é caracterizada pela difusão do *jazz* (cujo sucesso imediato na sociedade

americana oculta o potencial inovador desta música, segundo a reflexão de Adorno, conduzindo-o a desaprová-lo). A partir desse momento, indústria e arte se confundem no conflito simbiótico tanto teorizado e criticado por Adorno e Horkheimer, que já comentamos no parágrafo anterior. Sem nos delongarmos ainda no conceito de indústria cultural, cabe agora citar, nesse ponto em que introduzimos a ideia de “internacionalização”, a ressalva registrada por Bastos no reprocessamento que ele faz das mesmas etapas históricas, com referimento à realidade periférica brasileira: “Para um brasileiro, a internacionalização da cultura é uma pressão constitutiva bem anterior ao processo de mercantilização apontada por Middleton, que obviamente coloca em novos patamares o influxo externo” (BASTOS, 2009, p. 22).

O último momento de crise, segundo Middleton, acontece com o fim da Segunda Guerra Mundial, e é o da cultura *pop*, em que nasce e se difunde, sobretudo a partir da década de 70, o *rock*. Concordamos novamente com Santoro quando ele destaca como esse gênero musical tornou-se um rótulo bem mais amplo usado para amontoar estilos e formas estéticas diferentes, que muitos fazem coincidir com a própria música popular. Isso seria, na nossa opinião, um sinal da pluralidade de impulsos que esse fenômeno comporta:

[...] talvez se devesse ler tudo isso mais que como um freio ao seu estudo, como um indicador da riqueza extraordinária de um fenômeno histórico, cuja formação foi possibilitada por múltiplos fatores de vários tipos (econômico, político, demográfico, além de estritamente musical), que, ao longo do tempo, tem se interligado com múltiplos aspectos da vida social (da política à sexualidade) e cujo sucesso e difusão à escala mundial o associaram de tempos em tempos com valores, significados, medos, e estratégias diferentes e não generalizáveis. (SANTORO, 2004, p. 685 – tradução nossa)

Por toda essa série de leituras que podemos fazer do *rock*, não surpreende que este tenha sido objeto de estudos, além de históricos, também sociológicos: esse fenômeno realmente marca um divisor de águas entre duas épocas, definindo um antes e um depois determinados pela mudança radical no modelo da sociedade.

A partir da metade do século XX, de fato, o triunfo generalizado do sistema industrial capitalista produz uma sociedade nivelada no modelo burguês, consumista, abastada, que não precisa mais trabalhar desde uma idade muito nova, mas pode, de fato, prolongar lazeres e confortos. O renovado bem-estar, junto com a explosão demográfica ocorrida logo depois do fim da guerra, levam ao nascimento da categoria social dos jovens, que antes existia apenas com conotação etária e relativa em relação à família (eram eles as crianças e os filhos de alguém, até o ingresso no mundo do trabalho, que consentia a maturidade, ou seja, na maioria das vezes, a passagem de filho a pai), mas não identitária. A nova camada é logo perfilada pela indústria

de bens de consumo como novos compradores. Na verdade, tampouco os jovens dos anos 50 têm uma identidade definida, se não a partir de negações: eles sabem que não querem ser confundidos com os chamados “5 p” – isto é, pais, padrões, padres, professores e políticos – e procuram uma comunidade com a qual compartilhar as mesmas cultura e linguagem. A partir dessas novas necessidades, a indústria cultural, posta em movimento pela mesma condição econômica, produz um novo discurso sobre a música e por meio dela, instituindo um padrão sonoro que inspirasse e guiasse ideologicamente o inconformismo dos jovens.

Para entender a relação entre jovens e música, é preciso adotar uma abordagem dialética. Disso trata Carrera no ensaio *Musica e pubblico giovanile* (2014), onde aborda, com específico olhar na situação italiana, como o desejo de emergência dos jovens da burguesia culta é cooptado pela indústria fonográfica e interpretado por autores, por ela financiados, que da mesma camada jovem, culta e abastada provinham. Mesmo não concordando completamente com o estudo por ele desenvolvido, que se demonstra às vezes obsoleto por pertencer aos primeiros anos de 1980<sup>7</sup>, retomamos dele a ideia de que a individuação do jovem como padrão de audiência na música popular cabe nas dinâmicas que regulamentam a comunicação de massa. De fato, essa consiste na seleção e manipulação das necessidades das classes subalternas (e é justamente este o fenômeno global ao qual nós referiremos como “influxo externo” que influencia tanto a institucionalização da MPB quanto aquela da *canzone d'autore*):

A relação entre situação política e fruição dos bens culturais desceria assim no concreto da relação entre necessidade e consumo, que é, podemos dizer, apenas um dos modos defeituosos da própria fruição, mas na situação atual é o modo que incorpora em si a quase totalidade das abordagens que realmente existem. Sem uma investigação sobre tal dialética não se pode compreender a história das relações difíceis e inquietas entre jovens e música, relação que não é reduzível à repetição de modelos estadunidenses ou ingleses. (CARRERA, 2014, p. 26 – tradução nossa)

Por um lado, a música é consumida pelos jovens justamente pela sua subordinação à lógica do capital, sem uma elaboração crítica que permita separar a leitura política da vontade do artista, que muitas vezes nem pretende desempenhar papel de difusor de ideias alternativas

---

<sup>7</sup> O ensaio citado, por mais que seja precursor no âmbito dos estudos italianos sobre o tema, revela-se excessivamente influenciado pela ideologia da polarização que doutrina intelectuais e estudiosos de esquerda na época: assim como, na época, todo e qualquer fenômeno sociocultural era reconduzido à supremacia econômico-política dos Estados Unidos, também a crítica do autor não deixa de se referir continuamente a ela. O conceito de homologação cultural é certamente inegável, mas acreditamos que aquele “material nacional” ao qual Bastos se refere (2009, p. 13) tenha um peso específico que permite nos concentrarmos com certo grau de atenção na dimensão nacional, sem necessariamente referirmos à hegemonia estadunidense, pelo menos hoje que muitos estudos já debateram amplamente sobre as consequências da globalização dos anos 50. Retomamos do antropólogo Appadurai (2001) essa chave de leitura da modernidade e da globalização em termos mais articulados e complexos.

ou revolucionárias (veja-se os casos de Chico Buarque e Fabrizio De André, por exemplo, e o contraste, analisado no capítulo 3, entre suas experiências cívicas e seus papéis públicos); por outro lado, a obstinação com a qual os jovens procuram encontrar uma correspondência entre a própria escolha política e as próprias necessidades culturais significa que eles, de modo algum passivamente, reafirmam sua sensatez sobre a lógica da indústria cultural.

A práxis do capital, então, seleciona a necessidade de uma identidade que seja própria dos jovens, a interpreta no sentido de um dissídio geracional e a manipula rumo a uma cultura diferente daquela que era antes, isto é, espontânea, desinibida, simples, direta e comunicativa, depurada de intelectualismos e academicismos: daqui, a dimensão popular da cultura, que compreende tanto o sentido quantitativo expressado por Middleton, proporcionado pelo estímulo a divulgar arte e cultura pelas mídias, para alcançar sua ampla área de captação, quanto o sentido essencialista de povo, ou melhor, de comunidade, entendida como uma intersubjetividade autêntica que possa acomunar um grupo, isto é, aquele dos jovens, criando uma microssociedade específica dentro da sociedade na qual ela não mais se reconhece.

Mas por que a música cumpre uma função tão essencial dentro dessa revolução cultural e social? A resposta reside justamente na urgência de procura de uma cultura nova e comum, na qual ocupa um lugar relevante o código específico da música, ou melhor, essa nova música, não erudita, agregativa, direta, amplamente divulgada pela mídia, enquanto linguagem e meio de comunicação. A indústria fonográfica dos anos 70 é amplamente ciente desse potencial comunicativo e das necessidades da sua audiência, que agora podemos definir “povo” com mais propriedade, ou seja, com significado de “público” – isso é, categoria mercadológica, e não categoria política. Ela as intercepta, traduz e recoloca no mercado, induzindo aquela mesma necessidade em contextos que variam segundo conjunturas históricas, dependendo da realidade nacional que se encontra a enfrentar.

Vamos agora analisar esse detalhe nacional nos casos que nos interessam. Antes de mais nada, porém, cabe uma ressalva que concerne o aspecto comparatista dessa pesquisa: ela nasce do confronto de dois autores pertencentes a culturas diferentes, o que comporta inevitavelmente a aproximação das esferas estéticas que os cercam. Ora, é por isso que nos aprestamos a apresentar os sistemas culturais da MPB e da *canzone d'autore*, para preparar o terreno ao confronto da poética cancional de Chico Buarque e Fabrizio De André. Contudo, forçar uma correspondência a qualquer preço entre dois elementos postos em comparação é uma prática que se afasta dos pressupostos de uma pesquisa acadêmica, na qual sistematicamente afloram contradições e debates, todos legítimos. Por isso, os parágrafos que seguem não pretendem ser

especulares, muito pelo contrário: a finalidade é aquela de estimular reflexões que alimentem uma discussão potencialmente infinita sobre dois exemplos de fenômenos musicais nacionais, dialeticamente gerados tanto pela urgência comunicativa do tempo, quanto por um projeto mercadológico.

### **2.2.1. MPB: nem “sistema”, nem “contra-hegemonia”**

A canção brasileira é um modo de fazer música transversal, que se motiva pelo legado das culturas ancestrais e se determina historicamente a partir do começo do século XX, quando enfrenta um processo de urbanização e se depara com o internacionalismo programado pelas multinacionais, levando à formação de um específico sistema cancional nacional. Se quisermos destacar, dentro desse processo histórico de formação de um sistema, alguns “momentos decisivos”, seguindo o método introduzido por Antonio Candido na sua *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 2000) – com foco específico no material propriamente literário –, encontramos três momentos.

O primeiro desses acontece na década de 1930, com a escolha política e mercadológica de eleger o samba a gênero apto a expressar a nacionalidade brasileira. O período Vargas, desde o Governo Provisório (1930-1934) até o Estado Novo (1937-1945), passando pelo Governo Constitucional, foi o maior promotor da autarquia do setor interno, num panorama profundamente sugestionado pelo nacionalismo folclórico de Villa-Lobos. Enquanto, por exemplo, o romance regionalista pós-modernista traçava as marcas de uma nova literatura capaz se voltar para dentro para aproveitar as potencialidades brasileiras, a música popular encontrava no samba o gênero mais representativo da cultura pátria, o primeiro de aceitação nacional, enquanto síntese entre a musicalidade harmônico-melódica europeia e a rítmica africana, em que a batucada seria interpretada como compromisso entre “a cultura branca imposta ao escravo e a resistência/persistência de sua cultura de origem” (LIMA, 2019, p. 42). A partir dessa fase, a conformidade entre nacionalidade e música torna-se tão efetiva ao ponto de resultar síntese de um sentimento patriótico a ser exportado para o exterior como sinédoque da cultura brasileira, dinâmica exatamente coincidente com a política econômica de desenvolvimento lançada por Vargas e baseada no estímulo à criação de uma burguesia industrial. A nova política acarretou a descida do samba, música das camadas mais baixas, principalmente do Rio de Janeiro, do morro para a cidade, rumo ao estrangeiro, passando pela nação toda: a música popular brasileira iria dominar o mercado durante toda a era Vargas. O produto, tão

radicalmente amarrado à política governamental, não poderia escapar de seu comprometimento com a propaganda, acabando por virar símbolo do otimismo daquela sociedade cuja expansão era prometida.

O segundo momento é constituído por um duplo fenômeno: por um lado, a consolidação da correspondência entre nação e música em contexto urbano; por outro, a inversão de tendência da exportação do produto musical: finda a ditadura, finda a Segunda Guerra Mundial, o Brasil passou a ocupar o lugar de peça de engrenagem em um quadro internacional controlado pelos Estados Unidos, que começaram a pressionar tanto os estados aliados quanto aqueles derrotados em sentido diplomático e financeiro. Por conseguinte, o mercado musical brasileiro se abriu à importação, não só de produtos materiais estrangeiros, mas também de um metafórico *american way of life*, que virou a nova inspiração da classe média brasileira, com decorrente decadência da mais veraz música popular brasileira, em detrimento também da comunhão entre camadas sociais: o samba popular ficou alicerçado ao passado e ao morro. A nova proposta de abraçar a música importada veio com a montagem de um tipo particular de samba, que juntaria a raiz brasileira ao estilo do *jazz*, e em particular aos seus acordes percussivos, explorando o tempo de forma renovada no sentido de arriscar uma “bitonalidade em relação ao fundo instrumental” (TINHORÃO, 2010, p. 328); a *targetização* à classe média, ademais, permitiria e, ao mesmo tempo, requeria a intelectualização das letras. Debaixo dessas estrelas, nasce a bossa nova, precisamente em 1958, ano de estreia da peça “Chega de saudade”, de autoria de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, inicialmente lançada por Elizeth Cardoso e sucessivamente por João Gilberto; a sua versão, em particular, deu nome também ao seu LP de estreia, e seria posteriormente definido, pelo comentário de Júlio Medaglia, como “bíblia da bossa nova” (MEDAGLIA, 1974, p. 67) A bossa nova, “principal cristalização histórica da música popular no Brasil” (BASTOS, 2009, p. 13), é a primeira revolução musical a ocorrer no âmbito da música popular, demolindo a teoria de que a “música artística” só pode existir no campo da música erudita (TATIT, 2004, p. 50).

O fenômeno bossa nova costuma ser dividido pela crítica científica em duas fases cronológicas: a primeira, completamente renovadora, que atribuiria o típico caráter burguês e intelectualizado ao movimento, liderado pelo arranjador Antônio Carlos Jobim, pelo poeta Vinicius de Moraes, pelo cantor-violinista João Gilberto; a segunda, a partir da metade da década de 1960, quando os velhos protagonistas da cena teriam procurado novos caminhos e o panorama musical seria monopolizado pela era dos festivais da televisão, tornando foco da atenção midiática uma turma de jovens talentosos que, “adeptos fervorosos dos princípios

bossanovistas, idolatram os seus criadores e realizam à sua maneira uma continuação do movimento” (SEVERIANO, 2015, p. 17).

Perrone (2017), colocando no centro de sua reflexão a trajetória de Tom Jobim, encontra nas duas principais declinações da sua parceria a sucessão de eras musicais que renovaram o conceito de canção popular, atribuindo-lhe dignidade estética e literária: “Ainda poderia ser dito que Tom, depois de trabalhar com Vinicius e Chico, aprendeu mais sobre a visão, os caminhos e aspectos poéticos da canção” (PERRONE, 2017, p. 95). A primeira destas parcerias, então, seria aquela histórica, começada em 1956 com *Orfeu da Conceição*, com Vinicius de Moraes, o qual, mesmo tendo estreado como letrista em 1928, se afirma, coletando estima e respeito ao longo de uma atividade exclusiva de duas décadas, como poeta literário. Na opinião do autor “a importância de Vinicius para a relação da música popular com a literatura não deve ser avaliada em termos da quantidade de canções de sua autoria [...] mas sim de acordo com o peso de sua influência” (PERRONE, 2017, p. 85). A segunda, menos consistente, mas igualmente marcante, seria a parceria que ele mesmo procurou, voltando dos Estados Unidos, com “o destaque da geração MPB, o poeta-compositor Chico Buarque” (PERRONE, 2017, p. 89). Com o encontro do período clássico da bossa nova e da música nova, que conta com a composição de três canções logo entre 1968 (“Sabiá”, “Retrato em branco e preto”) e 1970 (“Pois é”) e mais nove durante a fase madura do sodalício, a canção cumpriria o principal cargo que, depois do golpe militar e da época do festivais, era chamada a desempenhar: aquela de expressão da brasilidade de mais alto nível artístico e também a mais popularmente difundida.

Nesse ponto de viragem entre duas gerações dentro do mesmo fenômeno é que, por causa da forte implicação midiática e da considerável participação do público, haverá a cunhagem da etiqueta mercadológica da MPB. Mas, por enquanto, cabe observar que o viés de duas fases diferentes permite destacar como, já no começo, o produto não conseguiu se impor no mercado internacional e, mais uma vez, passou a se voltar para dentro, à procura de uma conexão com o próprio povo, mas detonando um processo renovador.

O desdobramento da primeira bossa nova é motivado pelo influxo do fenômeno dos Centros Populares de Cultura (CPCs), que se aproxima dos movimentos de Vanguarda no sentido da rejeição dos princípios estéticos vazios e da arte entendida como ocupação acadêmica (GULLAR, 1978, p. 21-22) para se concentrar sobre estilos formais e temários de interesse mais propriamente nacional-popular: a suposta superioridade cultural da nova classe social dos jovens estudantes, de fato, comportou a ocupação por parte do compositor do lugar de fala do povo, pretendendo esclarecer os sentimentos líricos e intimistas das maiorias por

meio de uma linguagem musical que se formava justamente no período de maior influência de valores não brasileiros da época contemporânea. Dessa derrota na colaboração entre autor de classe média e povo principia a segunda geração da bossa nova, que se preocupa com a desmistificação dos elementos sublimados na primeira fase (CONTIER, 1998, não paginado). À segunda fase, que homogeneiza “os matizes dos diversos tipos de canção engajada feita no Brasil entre 1960 e 1968” (NAPOLITANO, 2010, p. 31), pertencem os primeiros produtos sofisticados e bem sucedidos lançados nos festivais de música popular, mas também aquela que toma historicamente o nome de “canção de protesto”, cuja definição é algo problemático, conforme Lima (2019, p. 41), “por reduzir a manifestação artística à contingência de sua produção, dando relevo a seu aspecto de veículo de instrumentalização política” mas que, na verdade, se realiza no paradoxo do grande sucesso comercial atingido, de maneira específica, na era dos festivais. Dessa articulação temática surge, por fim, a emancipação do estilo americanizado, passando da narração intimista e individualista para o canto da esperança do futuro.

O terceiro momento decisivo é determinado pelo advento da Tropicália, dessa vez gerada no fim da década de 1960 pelos instrumentos de compositores baianos, pela precisão em 1967, se consideramos a exibição de “Domingo no Parque” e “Alegria Alegria” na terceira edição do Festival da Música Popular Brasileira por parte de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Os elementos poéticos e musicais introduzidos pelas exibições se diferenciavam pela recente música engajada, mas logo, já em 1968, o movimento passaria a ter seu manifesto político, “A cruzada tropicalista”: “Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mal gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra ainda desconhecido” (MOTTA, 1968). Mais uma vez, a tendência musical internacional, que dessa vez soa em ritmo de *rock*, é lida pelo viés brasileiro, numa forma de evolução que perpetua a preocupação idealista de abolir as fronteiras internas da sociedade brasileira. As novas possibilidades são viabilizadas pelos arranjos que vêm do rock britânico e pela temática de contraste entre a liberdade de voz dos cancionistas e os vetos sempre mais rígidos da ditadura.

Se a apreciação da vertente crítica permite destacar estes três picos ao longo do ciclo evolutivo da música brasileira, é verdade também que o momento que, entre todos, mais marca o seu destino é exatamente, como já referido, a institucionalização, entre as décadas de 1960 e 1970, da etiqueta mercadológica daquela que é conhecida como Música Popular Brasileira (MPB), conforme sintetizado também por Severiano (2015, p. 18): “Em que pese a importância

da bossa nova e do tropicalismo, foram os citados festivais que ficaram na memória do povo como a marca mais forte do período”. A oralidade predisposta pela canção, a tradição do meio musical e o amplo impacto possibilitado pela proliferação do gênero no âmbito midiático fazem com que esta se torne o meio privilegiado para se falar das vicissitudes de qualquer camada da sociedade, temática do antigo projeto ideológico nacional-popular e sempre mais abrangente desde o golpe militar de 1964. Reforça-se, assim, também, o gênero da canção de protesto, que, junto com “outras do mesmo estilo, mas menos direcionadas do ponto de vista ideológico” (TATIT, 2004, p. 53), mas todas acomodadas pela autoria brasileira, formam o material da MPB.

Nesse sentido, consideramos a MPB como a expressão nacional da revolução musical global que tentamos dissertar no parágrafo anterior; enquanto tal, o significado de “popular” nela contido é primeiramente o de uma etiqueta mercadológica, que não envolve o sentido de criação natural que surge das camadas mais pobres da sociedade, mas tem mais propriamente a ver com um projeto de criação de identidade nacional. De fato, graças também à ampla divulgação por meio das tecnologias modernas como o rádio, o disco e, sobretudo, a televisão, a canção chega a ocupar uma importante função educadora e de formação do imaginário popular:

A música popular é, reconhecidamente, uma das expressões mais altas da cultura brasileira. As condições históricas e sociais em que temos existido não permitiram à nossa literatura se expressar de forma devida a toda, ou pelo menos grande parte, da população de nosso país. A música popular, então, dentro de suas naturais limitações, foi levada a assumir tarefas que normalmente deveriam caber à literatura. Coube-lhe o desafio de dominar e expressar, mesmo tendo de driblar a censura, o preconceito intelectual elitista, entre outros, uma vasta e complexa realidade cultural de nosso país. (CAVALCANTI, 2008, não paginado)

Num país onde o analfabetismo ainda constitui uma realidade e o público leitor, até entre os instruídos, é também escasso, a música representa um meio de comunicação muito mais rápido e impactante do que os outros que pertencem ao âmbito literário. Talvez seja justamente pelo forte retorno de público que este meio é elegido como veículo de divulgação de uma certa ideia de nação, tanto dentro como fora dessa, tornando-se cerne do protótipo de cultura brasileira e seu centro dinâmico de irradiação e promulgação cultural.

A importância cultural da música em geral, e da MPB em particular, torna-se muito evidente em ambas as duas acepções de cultura instituída do alto e cultura gerada a partir de emergências estética que brotam de baixo, numa relação dialética. Para melhor entender esse caráter contraditório da MPB, vamos agora retomar o debate sobre as implicações nacionais do

fenômeno brasileiro, citando a análise deslumbrante aprontada por Bastos (2009), que a define como elemento decisivo da formação do sistema cancional brasileiro, mas com base na ideia de instituição já amplamente deparada por Napolitano (2001, 2002).

Entende-se por “institucionalização da MPB” aquele processo pelo qual, nos anos 60, um material musical chega a corresponder ao projeto de expressão de uma nova nação brasileira, impulsionada pelos princípios do consumo da nova economia que, já instalada a partir do final do século anterior, com a passagem da economia escravocrata e exportadora à economia capitalista dependente, consagra-se agora de forma decidida:

Ao longo desse ciclo, surgiu e se consagrou a expressão Música Popular Brasileira (MPB), sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular e pelo ciclo de desenvolvimento industrial, impulsionado a partir dos anos 50. (NAPOLITANO, 2002, p. 1)

Conforme já afirmado, a ideia de nação brasileira é funcional não só à propaganda interna, mas também em termos de política internacional: não por acaso, como reflexo da propaganda exercida nesse sentido pelos regimes ditatoriais, o mito da música brasileira enquanto dimensão onde o povo se encontra para curtir a leveza da vida e sorrir, sem prestar atenção às divisões de classe ou à pobreza, é um estereótipo profundamente difundido no exterior. Para demonstrá-lo, achamos exemplificativo partir de um estudo do já citado La Via (2016), que, falando da *canzone d'autore* como terreno de encontro entre o culto e o popular, aponta uma série de reflexões sobre as tendências internacionais da disciplina acadêmica chamada de *Popular Music Studies*. Ao tratar o caso brasileiro nesse específico recorte, ele limita-se a abordar o assunto de forma bastante superficial, que, se não errada, resulta quanto menos insuficiente à análise sociológica e histórica que seria apropriado amparar. Citamos por completo a sua tese:

No Brasil, “popular”, dependendo do contexto, pode-se referir a qualquer tipo de música que não caiba de pleno direito na esfera erudita, ou clássico-culta oficial. Gêneros tradicionais e altamente heterogêneos, a partir do samba e do choro em todas suas infinitas variedades formais e estilísticas [...] nunca deixaram de “agradar aos demais”, mas também e sobretudo de representar alguns entre os mais estáveis pontos de referência identitária de um “povo” não só e não muito multiétnico/multicultural, quanto fortemente “transcultural” na específica acepção de Ortiz [...], em certo sentido até “trans-étnico” [...] como aquele brasileiro; disso já eram perfeitamente cientes, aos tempos do Modernismo, intelectuais e músicos como Mário de Andrade ou Heitor Villa-Lobos, por muito tempo envolvidos no estudo etno-musicológico ou na elaboração compositiva daqueles modelos. Porém, não é em âmbito propriamente erudito que foi possível se reconectar àquelas mesma matrizes para fundar e desenvolver, além de difundir também a nível internacional, aquele movimento

realmente nacional-popular que não por acaso leva o nome de Música Popular Brasileira: foram as canções populares urbanas de Chiquinha Gonzaga, Donga, Pixinguinha, Noel Rosa, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga, Cartola, assim como mais tarde aquelas de Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto, Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Bosco, Milton Nascimento – e muitos outros ainda – que, gradualmente, se sintonizaram com o “povo” brasileiro, tentando (e muitas vezes conseguindo) “satisfazer suas exigências intelectuais e morais”, refletindo “a maneira de pensar e sentir” [...] e, assim, contribuir ativamente à realização de uma mais profunda unidade cultural e social do país. (LA VIA, 2016, p. 61-62 – tradução nossa)

A visão edulcorada e estereotipada de La Via parece mergulhar no falso mito da democracia racial brasileira, instituição com finalidade propagandística imposta não só internamente, mas também exteriormente para transmitir a ideia de país coeso, apesar da disparidade das classes sociais, resultante do violento trauma que o passado colonial e o subdesenvolvimento proporcionam. Porém, achamos importante relatá-la, porque expressa justamente a univocidade da relação entre música popular e povo brasileiro que foi cominada pela política vigente através da indústria fonográfica, tentando nivelar as contradições aí postas. Nesse sentido, a postura de La Via para com a MPB parece confirmar a credulidade naquilo que Bastos entende com “impostura”, ou seja:

A hipótese afirmativa dos “mediadores culturais”, que se empenhariam no leva e traz festivo e sem tensões entre as diferentes classes, perde de vista as contradições em jogo nesse processo, em favor de uma reorganização do metro nacional sob base ambivalente (ou seja, a nação como solução dos antagonismos). A crítica à solução ambivalente ao “mistério do samba” se faz urgente [...]. Esta “mediação nacional”, porém, não pode ser reconhecida tão-somente como um princípio de alinhamento das partes em conflito – isso significaria aderir acriticamente aos pressupostos por assim dizer ideológicos contidos no projeto nacional. (BASTOS, 2009, p. 51)

De acordo com a tese defendida por Bastos (ao qual nossa abordagem deve muito), entendemos a criação da MPB como uma manobra cogitada pela necessidade de organizar, segundo um princípio de totalização, fenômenos musicais diferentes, mas, de qualquer forma, todos produzidos dentro do contexto brasileiro, para poder divulgar uma certa ideia de povo, cada vez mais urbanizado. Este olhar sobre o fenômeno não permite grifar apenas os princípios folclóricos suprimindo todas as tensões que derivam dessa totalização, como La Via parece fazer, deixando entender que, no Brasil, a coesão nacional sempre se dá a partir de uma influência pacífica de baixo para o alto. Muito pelo contrário, acreditamos que a conversão de fórmulas musicais em símbolos de identidade cultural (como o samba na era Vargas ou a MPB durante a ditadura militar) seja um construto criado artificialmente e imposto pelas instituições para debelar as tendências separatistas, sendo assim um elemento de falsa coesão por meio do

qual exercer um certo tipo de controle; a escolha do meio musical se dá pela individuação da originalidade da nação brasileira no seu caráter miscigenado, bem representado na música popular, que consegue circular mais amplamente que outras formas estéticas, como, por exemplo, a literatura escrita (MELLER, 2010, p. 23-24). Nesse sentido, é importante grifar que a definição de “popular” não é devida à unicidade das dinâmicas sociais desse país, mas é simplesmente a cristalização de um sistema cancional, instituído pela filtragem de um fenômeno global.

Tentando estilar um estatuto dessa instituição, podemos asserir que ela é um “complexo cultural” (PERRONE, 1989) que acolhe mais de um gênero propriamente dito – entendido ora como tendência musical, ora como estilo pessoal do autor – que trata principalmente os temas da modernização, da liberdade e da justiça social (todos elementos almejados pela massa) e se dá a partir da reorganização da indústria cultural no país. A contextualização da MPB dentro da indústria cultural nos proporciona de imediato o valor que ela tem enquanto produto artístico a ser consumido pelo estrato social que detém poder de compra, a saber, a classe média. Dentro dessa, em particular, é exatamente o jovem o público alvo dessa música, enquanto indivíduo que, tendo acesso ao ensino médio e superior, reflete na canção a necessidade de projetar o imaginário sócio-político do nacionalismo de esquerda: entre 1967 e 1968, o movimento estudantil encontra na MPB a sua possibilidade de contestação política, dentro de um regime ainda tênue (TATIT, 2004, p. 54). É essa a época dos Festivais da Música Popular Brasileira e dos shows na Record: de fato, a nova canção não vive fora da relação entre massa consumidora, autor e indústria do disco e do espetáculo, tudo nivelado nas exigências e nas possibilidades da massa. No mesmo período, e pela comum origem universitária, a MPB ganha visibilidade também no cinema, particularmente com as produções do chamado cinema novo, que almeja a um movimento de renovação estética do cinema nacional.

Compreendemos agora de maneira mais clara as circunstâncias envolvidas no conceito de MPB como instituição. Porém, até este momento, tratamos o caso de maneira bastante geral, levando em conta as implicações socioeconômicas – e de matriz global – da música como mercadoria, ignorando o elefante político no quarto: o regime ditatorial em vigor desde 1964, que teve suas importantes consequências na sua definição. De fato, conforme Napolitano,

os diversos estilos dos anos 60 acabaram por tangenciar aspectos da cultura política nacional-popular. Esta cultura política acabou funcionando como liga para o debate estético-ideológico como um todo e na formatação de um produto cultural reconhecível e valorizado. (NAPOLITANO, 2010, p. 229)

A consideração desta dimensão nacional é aquela que nos permitirá asserir que a MPB, mesmo nascendo como instituição, acaba se tornando espaço de resistência cultural e política à opressão ditatorial, especialmente por meio da canção de protesto. Contudo, preferimos não nos limitarmos a falar dessa vertente específica, por mais que possa parecer adequado pela coincidência com o cenário histórico que tratamos: a razão desta escolha reside na necessidade de visualizar o sistema cancional como um complexo, inserido em um contexto mundial, no qual se coloca o artista cuja poética nos interessa comparar com aquela de outro artista, inserido numa contextura similarmente estratificada. Precisamos, por isso, ampliar o olhar e generalizar o discurso, evitando limitações que possam afetar a abordagem à poética autoral que trataremos a partir do próximo capítulo, e tentar perseguir um panorama telescópico. Em outras palavras, achamos redutivo delimitar a análise da poética cancional de Chico Buarque às demarcações da canção de protesto (tanto quanto achamos redutivo limitar a poética de De André à *canzone d'autore impegnata*, da qual falaremos no próximo parágrafo), e preferimos entender as mudanças dessa poética, mesmo sendo elas motivadas por urgências históricas, dentro de uma continuidade artística. Já a etiqueta de canção de protesto, de fato, tenta agrupar músicas não por um critério crítico e, sim, por outro circunstancial, ou seja, pelo suposto caráter contestatório para com um referente externo, nesse caso, a repressão ditatorial. A escolha de considerar a canção de protesto como parte da MPB, ou até mesmo de confundi-la com uma fase histórica desta, encontra seus princípios na teoria defendida por Napolitano, que assim podemos resumir:

A perspectiva homogeneizadora que diluiu os matizes dos diversos tipos de canção engajada feita no Brasil entre 1960 e 1968 é bastante questionável, pois desconsidera diferenças musicais (e mesmo poéticas) importantes, limitando-se à utilização de um vago critério temático para classificá-las na condição de “canções de protesto”. (NAPOLITANO, 2010, p. 31)

Com efeito, as necessidades da classe média brasileira de encontrar sua própria ideologia nacionalista integradora projetada na música que consumia plasmam, de certa forma, o conteúdo da canção, caracterizando-o numa base ideológica de emancipação social que é, no contexto do regime, obviamente denegada. Num movimento totalmente dialético, uma vez que a MPB é moldada por essas necessidades, que determinam sua razão de consumo, ela se configura como polo fundamental dentro do imaginário da sociedade consumidora. É justamente por cantar temas de emancipação social que a canção ganha força na fase mais repressiva do regime, sendo, por conseguinte, mais duramente amordaçada pelo mesmo:

Se a MPB sofria com o cerceamento do seu espaço de realização social, a repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política, marcando o epílogo de seu processo inicial de institucionalização. (NAPOLITANO, 2002, p. 3)

A função estética da canção, então, fica indissolúvelmente relacionada à ditadura, pelo menos na década de 70, anos de maior repressão do regime e de maior circulação do produto cultural. Esse paradoxo encontra sua síntese no viés específico da ditadura militar brasileira, forte o suficiente para limitar os movimentos sociais e políticos, mas estrategicamente moderada no que tem a ver com o triunfo da cultura, espaço-cerca dentro do qual a esquerda pudesse ter a ilusão de triunfar. A contradição se soluciona, ademais, no fato de que, exatamente no espaço limitado e controlado pelo regime para a esquerda se iludir de estar resistindo à repressão, exatamente lá, estará aquele que Napolitano define como o “calcanhar de Aquiles da ditadura” (NAPOLITANO, 2021, p. 98).

O regime militar, de fato instaurado para amparar o capitalismo, mas, aparentemente, para defender a democracia liberal que seria ameaçada pelo governo Goulart (1961-1964), segundo o falso mito da “ditabranda” em voga nos primeiros anos depois do golpe, necessitava de, precisamente, sustentar a modernização capitalista, que via na indústria cultural um dos seus setores maiores e, conseqüentemente, na classe média o consumidor maior, da qual provinha tanto o artista/produtor quanto o público/consumidor final. Nesse sentido, a ditadura não podia se afastar das necessidades da classe média, nem podia satisfazê-la sozinha: os valores dos golpistas, mesmo sendo improntados a um certo tipo de nacionalismo próximo, às vezes, também a alguma facção da esquerda, excluía ideologicamente aqueles da classe média, afinada com a cultura humanista e com a ideia de intelectualidade como liberdade de expressão. O resultado foi que, por um lado, o regime prodigalizou incentivos culturais, por outro, a cultura pôde beneficiar do desenvolvimento das comunicações e do mercado dos bens simbólicos sob o lábaro da integração nacional. Mas essa integração, como já apontado, não podia se dar senão dentro do espaço predeterminado: se é verdade que o artista, intelectual de esquerda, tinha algum tipo de liberdade de expressão, mesmo que nos limites das sempre mais rigorosas leis de censura, é verdade também que suas organizações estavam vetadas, para evitar o único contato realmente ameaçador para com o regime, ou seja, aquele com a massa, com as classes populares. O objetivo era dúplice: reprimir a massa e, ao mesmo tempo, matar a elite esquerdista no seu viés cívico, por meio do isolamento. Conforme Napolitano:

Por isso, talvez intuitivamente, talvez propositalmente, os militares não se preocuparam tanto quando os artistas de esquerda foram para o mercado (editorial,

fonográfico, televisual). Conforme a historiografia já apontou, esta “ida ao público” (consumidor de cultura) era preferível à “ida ao povo” (os circuitos culturais ligados a movimentos sociais, instituições e partidos de esquerda). (NAPOLITANO, 2021, p. 103)

É nesse viés que se encaixa a rotulação da MPB, perseguida pela cultura nacional-popular de esquerda, e limitada ao seu circuito. Porém, o frentismo cultural logo abriria, coadjuvado pela racha do Partido Comunista Brasileiro (PCB) em 1967, por meio da fetichização da resistência, o caminho para a urgência da luta armada, sobretudo entre os jovens estudantes; essa nova atração seria o pretexto para o recrudescimento das medidas de controle, gerando o AI-5. Ele passou, sim, a agravar as medidas de censura, vigilância e repressão também sobre intelectuais e artistas de classe média. Vale ressaltar, porém, que, apesar de muitos deles serem realmente vítimas da repressão executada por essas medidas, os autores de MPB, também devido à fama obtida, foram de certa forma salvos, sendo atingidos só parcialmente pela repressão, que muitos resolveram contornar por meio de exílios e autoexílios, e conseguindo de qualquer maneira a capitalização da sua arte. A contestação cultural ao regime pode ser considerada a contraface abstrata da luta armada, mas seus destinos seriam diferentes: com uma reduzida base social e o martelo incessante da tortura e do desaparecimento, a guerrilha enquanto projeto de contestação política contra a ditadura teria vida breve.

Este é o contexto particular brasileiro que ocasiona, por um lado, a intensa resistência político-ideológica da canção, e, por outro, sua recrudescente coibição. As posições críticas dos artistas para com a repressão da liberdade social conferem-lhes a fama de formadores de opinião frente ao público e, por isso, são também atingidas amiudadamente pelos vetos da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), levando-os a assumir condutas estéticas que, com o objetivo de evitar a censura, deixam na MPB uma marca que vai além da fase própria e comumente reconhecida como música de protesto: trocadilhos, piscadelas, artesanato verbal em concertação da melodia, dissimulações por meio de metáforas mais provocatórias do que realmente disfarçantes. E, se a necessidade de fugir da censura gera determinados rendimentos estéticos, evitar a detenção comporta atitudes políticas, como no caso dos exílios e autoexílios. Vários são os compositores que, presos no começo da atuação do AI-5 pelo conteúdo da própria música, abandonam o Brasil: Caetano Veloso e seu parceiro Gilberto Gil, depois de ficarem presos por três meses, passam os anos seguintes em Londres; Chico Buarque, com o pretexto de uma apresentação na França, reside na Itália até 1970; Geraldo Vandré, também, foi obrigado a se exilar em 1968, e só voltaria em 1973; Raul Seixas, também, foi alvo do regime militar, saindo rumo aos EUA depois de ser preso e torturado e voltando para ao Brasil só em 1974.

Voltaremos ainda a falar sobre o exílio e a censura sofridos por Chico Buarque no capítulo 3; por enquanto, destacamos estes casos de exílio como exemplo para justificar o sucesso da canção que segue a volta à pátria dos grandes cancionistas que, não por acaso, derrotada já a contestação violenta da guerrilha, se tornam icônicos da atividade contra-hegemônica exercida pela MPB naqueles anos. Conforme Napolitano também ressalta,

o sucesso do polo “popular-quantitativo” (sambão, música *kitsch*, *soul* brasileiro, canções românticas em inglês) não conseguia compensar os riscos de não possuir um elenco estável de compositores-intérpretes, algo como um polo “popular-qualitativo”, bem como um conjunto de obras de catálogo, de vendas mais duráveis ao longo do tempo. Exílio e a censura interferiam justamente na consolidação desta faixa de mercado, tolhida em plena consolidação de uma audiência renovada. Entre 1969 e 1973, criou-se uma espécie de “demanda reprimida” que, em parte, irá explicar o *boom* da canção brasileira, a partir de 1975, quando as condições de criação e circulação do produto irão melhorar significativamente, com a perspectiva de abertura política. A política de “descompressão” do regime militar exigia uma certa tolerância diante do consumo da cultura de “protesto”. (NAPOLITANO, 2002, p. 5)

Embora a repressão continue sob a forma de uma contínua vigilância censória (fator que não pertence exclusivamente aos regimes ditatoriais, como vamos conferir em seguida, ao tratar o exemplo italiano), com a volta dos artistas exilados, junto à consolidação de um novo aglomerado de artistas (dentro desses listamos Fagner e João Bosco, que surgem justamente naquela década), entre os quais alguns jovens (Ney Matogrosso e Raul Seixas), e o reencontro de tendências, até aquele momento, consideradas antagônicas e agora agregadas contra o regime, a MPB se consagra sob uma égide altamente simbólica, além de qualitativa. Aquela “demanda reprimida” eclode, então, aos poucos, com a perspectiva de atenuação da repressão, representada pela volta do exílio e, depois, pelo abrandamento do DCDP na metade da década, e com a normalização do ciclo de produção e circulação de bens culturais. A resistência promulgada pela canção demonstra, nesse sentido simbólico, seus frutos político-estéticos e logo se torna “trilha sonora” (NAPOLITANO, 2002, p. 9) da abertura política do regime, a ser completada ao menos uma década depois.

A releitura histórica da progressão cronológica da canção brasileira nessas décadas nos permitiu assistir à passagem segundo a qual a MPB se torna instituição, “dotada de reconhecimento cultural e de lugar social bem determinado” (NAPOLITANO, 2010, p. 227) por meio do seu lugar dentro da indústria cultural e, pela relação dialética com a mesma conjuntura histórica, também se afirma enquanto autônoma. Avaliando a gênese da canção no seu duplo viés de reflexo de dinâmicas mundiais e fenômeno nacional, encontramos-nos em sintonia com quanto afirmado por Napolitano:

Consolidada como uma verdadeira instituição sociocultural, a MPB delimitava espaços culturais, hierarquias de gosto, expressava posições políticas, ao mesmo tempo que funcionava como uma peça central da indústria fonográfica. Assim, uma tendência de autonomia estética e liberdade de criação e expressão se viu confrontada com seu movimento inverso, mas complementar: as demandas da indústria cultural reorganizada, pressionando pela rápida realização comercial do seu produto, provocando uma certa indiferenciação entre entretenimento, fruição estética e formação de consciência. [...] Portanto, nos afastamos tanto da tese da “cooptação” dos artistas pelo “sistema”, quanto da visão que aponta a MPB como expressão purê de uma “contra-hegemonia” crítica e desvinculada das pressões comerciais. (NAPOLITANO, 2002, p. 10)

A mesma dinâmica dialética entre dimensão estética da obra de arte e a sua substância inalienável de mercadoria é própria também do fenômeno que, no mesmo período, se desenvolve no panorama musical italiano com o nome de *canzone d'autore*.

### **2.2.2. *Canzone d'autore*: uma “canção”, porém “diferente”**

Introduzir o gênero italiano da *canzone d'autore* utilizando os recursos empregados na apresentação do seu termo de comparação brasileiro, ou seja, com base na metodologia crítica cunhada por Antonio Candido na abordagem da formação da literatura brasileira, talvez seja inadequado pelo próprio fato de que é impróprio comparar o processo de formação do sistema cancional brasileiro com aquele italiano. De fato, se “a canção brasileira é formativa, isto é, forma o país”, onde “formativa” corresponde a “uma longa e produtiva tradição crítica e interpretativa do país” (FISCHER, 2016, p. 25), o mesmo não pode ser afirmado com relação ao país da bota, cuja formação não podemos falar que caiba à música, a não ser por uma abordagem que considere apenas esse viés específico. Apesar disso, porém, é importante ressaltar, como já declarado na Introdução, que o fenômeno destacado nesse parágrafo compartilha com a MPB o nascimento sob a égide de figuração de um específico processo histórico que, enquanto no Brasil é desencadeado pelo golpe militar, na Itália é caracterizado pelo combate urbano ideológico. Nesse sentido, conseguimos sim destacar momentos decisivos na história da música italiana, mas não necessariamente encontraremos nela o fio condutor de um processo rumo à formação de um sistema cancional coeso e, por sua vez, formativo para o país. Pelo contrário, o nascimento da *canzone d'autore* se coloca num contexto de cisão com o resto do cenário musical nacional. Como veremos, de fato, a trajetória de ascensão da *canzone d'autore* representa quase um contraponto com aquela da MPB, no sentido em que ela nasce contestando a aposta da indústria cultural italiana e, logo, passa a substituí-la.

Em 1958, Domenico Modugno apresenta, no palco do Festival de Sanremo, “Nel blu dipinto di blu (Volare)”, escrita pelo mesmo intérprete junto com Franco Migliacci, desde então considerada um ponto de viragem no panorama musical italiano: ela, de fato, é caracterizada por um arranjo inovador com relação a estrutura melódica tradicional, influenciado pelo *swing*. Esta canção, sobretudo pelo que tem a ver com sua gênese (inspirada por um quadro de Chagall) e sua performance, representa a prova de que é possível perceber a canção como “objeto artístico emancipado” (TALANCA, 2017, p. 137 – tradução nossa), e que a música ligeira não precisa ser necessariamente monótona, seja temática ou melodicamente. A partir desse momento, a indústria fonográfica italiana percebe a mudança dos tempos e das tendências, instituindo, graças também às sugestões estrangeiras e a uma urgência narrativa que começa a demonstrar a necessidade de falar sobre o presente, um novo fenômeno cultural: três ordens convergentes de fatores, ou seja, os *chansonniers* da França, os *folksingers* dos EUA e uma propulsão nacional que reabilita a canção folclórica, constituem as raízes da *canzone d'autore*.

Uma das primeiras teorizações sobre aquela que passaria à história como *canzone d'autore* é elucubrada, em 1964, por Umberto Eco, no prefácio de um livro titulado *Le canzoni della cattiva coscienza*:

Cantores que não gritam, que renunciam ao que o público achava que fosse a melodia, que parecem recusar o ritmo, se o ritmo era para o grande público apenas aquele usado por Celentano<sup>8</sup>, que cantam canções em que as palavras importam e se ouvem [...]. Esta nova vertente da música, nascendo da sátira política, da exumação talvez esnobe dos cantores do submundo, por um lado chegou a restituir ao grande público uma canção civil, cheia de problemas, à sua maneira de consciência histórica [...], por outro, reencontrou os caminhos da música amorosa por meio daquilo que em outro lugar definimos “neo-crepuscularismo engajado” [...] que começou a encontrar uma audiência inesperada em algumas grandes comunidades operárias do Piemonte, que descobriram dessa forma uma nova e mais verdadeira dimensão do *evadir cantando*. Quanto ainda possa nos dar essa vertente nós não sabemos; mas nos parece que aos poucos está achando os caminhos das audiências populares. Trata-se, de qualquer forma, de um processo que já começou e que não vai ficar sem consequências. (ECO, 1964, p. 280-281 – tradução nossa, grifos no original)

---

<sup>8</sup> Adriano Celentano é um dos primeiros e maiores representantes da música ligeira italiana, membro daquele grupo de cantores que a crítica italiana logo passa a classificar como *urlatori*, ou seja, os imitadores dos ritmos e da maneira de cantar americana. Sua imagem nasce como dançarino (tanto que ele é chamado também de *molleggiato*, isto é, “balançador”), exibicionista, irresponsável e carismático: tudo o que o público italiano do milagre econômico pode esperar do espetáculo entre o fim dos anos 50 e o começo de 60. Seus temas recorrentes são as garotas e os beijos. Quando ele tenta abordar a temática ambientalista, apresentando “Il ragazzo della via Gluck” ao Festival di Sanremo de 1966, é reprovado desde a primeira atuação: a Itália quer continuar a ouvir dele sobre aqueles «24 mil beijos», não sobre como o cimento da urbanização está ocultando os campos verdes, representando eles uma forma de trabalho ultrapassada.

Essa primeira definição nos remanda imediatamente a uma cisão com algo que acontece ao redor desse fenômeno, a saber, aquela canção que é gerada a partir da demanda e criação das exigências do público, e depois difundida pela indústria musical, que tem caráter de produto mercantil. Na Itália, este tipo de música é importado com a própria locução anglófona de *popular music*, enquanto a tradução para *musica popolare* comportaria uma sobreposição de significantes destinados a dois elementos diferentes por contexto histórico: esta seria a música de tradição oral, que corresponde apenas em parte ao armazém cultural ao qual a *canzone* dos anos 70 recorre<sup>9</sup>. Impossível, com uma tal definição, se iludir que essa categoria musical possa se identificar com o povo da nação italiana.

Segundo a opinião de Eco, a nova vertente difere do produto mercantil mais propriamente conhecido como “canção”, primeiramente, pelo peso do texto no complexo da obra, que restitui profundidade à sua componente verbal não só em sentido codicológico, mas também temático, que oferece ao público de massa “uma canção civil, cheia de problemas” e “de consciência histórica”; além disso, outra característica é a preponderância de um certo tipo de autoria, resultante numa exigência expressiva autêntica. Esta última é que carrega um traço tão inovador que determina a fortuna da expressão que será usada a partir de 1969, isto é, *canzone d'autore*.

A primeira aparição desta expressão remonta a um artigo de 1969 escrito por Enrico De Angelis e publicado na revista «Arena»:

Ao lado de uma horrível decadência qualitativa da chamada “canção de consumo” [...] está havendo uma redescoberta [...] da “canção de autor”, ou seja, aquela que, nascida na Itália, há dez anos, tem moldado na raiz de um espírito genuinamente itálico ou até folclórico os módulos refinados e inconformistas da célebre escola francesa de *chansonniers* de nomes conhecidos como Vian, Ferré, Brassens, Mouloudji, Brel, Aznavour. Esse tipo de canção [...] tem uma natureza muito peculiar e detalhada. O erro mais grosseiro é aquele de considerá-la como um subproduto da música, avaliado na base de parâmetros banais como atratividade sonora ou pura agradabilidade sensorial. Os cantautores franceses que nominamos têm o mérito de ter valorizado mais do que qualquer escola moderna o significado do texto poético. Por isso, não existe uma mínima relação entre a ideia de canção e aquela de música clássica (que geralmente não tem texto) ou também operística (que considera a palavra também como “instrumento musical”). Naturalmente, também é negativo o excesso oposto, em que cai às vezes algum esnobe que se contenta com revestir precipitadamente com poucas notas insignificantes seus mais ou menos poéticos ou revolucionários versos escritos. Pelo contrário, notas e palavras, umas ao serviço das outras, devem-se

---

<sup>9</sup> A música folclórica, tanto no Brasil como na Itália, é, de fato, muito distante do produto que se desenvolve no século XX: muito anterior à música popular, ou seja, à comercialização da música pelo som gravado, ela representa um repertório de domínio público transmitido oralmente, que prescinde da noção de individualismo, tanto na execução, enquanto não tem memória da própria autoria e não identifica, por isso, a peça com o ícone do cantor, como na audição, sendo ela espaço de coletividade e participação.

compenetrar mutuamente para dar juntas, ao mesmo tempo, uma única sensação, e assim provocar um julgamento só. (DE ANGELIS, 2009, p. 11 – tradução nossa)

A maior intuição do jornalista é aquela de individualizar a diversidade mais proeminente para com o resto dos fenômenos musicais da época na figura daquele artista, cuja autoridade não só determina uma peculiaridade estilística, acentuada pela intuição da indústria fonográfica, mas chega também a conferir-lhe consequências filológicas: aquele autor/intérprete teria sido o marco fundamental da nova música. Porém, De Angelis tem outro importante mérito, ou seja, aquele de pôr mais uma vez uma diferenciação entre este tipo de canção e a canção mais propriamente “de consumo”, mas traçando, dessa vez, uma linha de continuidade entre o novo fenômeno italiano e aquele dos *chansonniers* franceses. O reconhecimento dessa origem é imprescindível pela compreensão da estética cantautorial, não só pela importância substancial que ela desenvolve na poética de Fabrizio De André (que já mencionamos e que será evidente nos próximos capítulos), mas também para detectar possíveis pontos de discordância estética entre ela e a canção brasileira, muito mais concentrada nos fenômenos nacionais. De fato, aquilo asserido por De Angelis se contrapõe ao relatado por Luiz Tatit, que nos lembra de como uma componente fundamental para o desenvolvimento e a divulgação da MPB foi o programa televisivo de Elis Regina *O Fino da Bossa*, em que ela acolheu numerosos cancionistas pertencentes a ambientes e gêneros diferentes, desde que tivessem “a marca ‘nacional’ e, ao mesmo tempo, ‘popular’” (TATIT, 2004, p. 53), justamente para contrastar a repercussão já grande do rock jovem internacional. Nesse sentido, achamos a MPB muito mais autóctone e incontaminada do que o *cantautorato* italiano, que, muitas vezes, proporcionou produtos calcados, de certa forma até plagiados, de outras nações.

A razão da influência de padrões externos dos confins nacionais por parte da Itália reside na conjuntura histórica. Vimos, de fato, como De Angelis coloca o nascimento da *canzone d'autore* mais ou menos no final dos anos 50, que correspondem, na Itália, aos anos da Reconstrução depois da Segunda Guerra Mundial. A reconstrução não é só arquitetônica ou econômica, mas também social e cultural, e acontece primeiramente nas grandes cidades, que são os maiores centros propulsores da renovação financeira, enquanto as cidades menores continuam vivendo da economia rural ou começam a se expandir, rumo ao modelo de cidade industrial importado pelos Estados Unidos. Estes são, de pleno direito, o país que mais impõe o próprio padrão econômico (e, conseqüentemente, social) na Europa ocidental daqueles anos, devido às ajudas financeiras estabelecidas pelo Plano Marshall, que proporciona a internacionalização de capital e, logo, o *boom* econômico italiano. Nos primeiros anos da

década de 1960, algumas grandes cidades, principalmente do Norte, que é mais desenvolvido economicamente pela abertura ao resto do continente, vivem também uma forte renovação artística; é esse o caso de Gênova, Turim e Milão, que compõem o chamado “triângulo industrial”. A primeira, em particular, acolhe a música e a literatura estadunidenses que chegam pelo porto, mas também o existencialismo francês que vem da fronteira terrestre e se concentra no valor intrínseco da existência humana individual e coletiva como cerne de reflexão. Na França, em particular em Paris, naqueles mesmos anos, começam a aflorar talentos como Georges Brassens, Boris Vian, Léo Ferré, Jean Ferrat e o belga Jacques Brel, todos nascidos durante o totalitarismo e adolescidos na guerra, por isso profundamente influenciados pelo passado, marcado pela crise dos valores tradicionais, pela inquietude, o inconformismo, e a grande vontade de liberdade das prevaricações da política enquanto sistema de poderes.

Um sentimento parecido, ou seja, uma atenção particular à dor das minorias sociais e às consequências humanas da guerra, era experimentado originariamente também em algumas expressões estéticas italianas, como o cinema neorrealista, a arte visual ou também a literatura da década de 1940. Porém, na música canônica, a tendência era oposta: a indústria musical investia numa canção extremamente ligeira, que fugisse do passado para se esconder num tempo avulso da história, fora do contexto real. Prerrogativa da canção italiana era aquela de apagar a memória da guerra e os problemas cotidianos, com ritmos agradáveis que pudessem conferir uma sensação de tranquilidade e segurança, a mesma segurança proporcionada pelo crescente bem-estar econômico. Esse cânone de música italiana se consolidou através do Festival de Sanremo, manifestação anual que, desde 1951, representava a vitrine da canção italiana, tornando-se ocasião de negócios para a indústria fonográfica (que alcança uma forte expansão entre 1954 e 1955). Sobre o Festival de Sanremo, instituição de importância nacional até hoje, Peroni fornece um comentário denso e esclarecedor dos valores moralistas, burgueses e individualistas por ele propagados:

No decorrer dos anos 50, a canção de marco *sanremese* tinha se qualificado como uma espécie de extensão natural do domínio incontestado do partido dominante no rádio e na televisão de Estado: melodias tradicionais, expurgadas de qualquer influência *jazz* e *swing* (os ritmos americanos que a guerra tinha trazido também na Itália); textos absolutamente comemorativos da moral dominante, de valores oficiais e reconfortantes (a célebre “tríade temática” Deus-Pátria-Família), segundo cânones linguísticos mutuados do melodrama, tanto os velhos quanto os do século XIX. (PERONI, 2020, p. 44 – tradução nossa)

É a influência dos *chansonniers*, então, aquela que se configura como nova e completamente “diferente” com relação à *canzonetta* da tradição musical italiana, que impõe à

música uma conotação de puro entretenimento. Na Itália, ela é acolhida e difundida por toda uma geração de cantores que passa à história como Escola de Gênova, composta por cantautores como Luigi Tenco, Gino Paoli, Bruno Lauzi e Fabrizio De André<sup>10</sup>.

Conforme mencionamos antes, não é composto apenas pela música francesa aquele “influxo externo” que determina o nascimento de uma nova tendência musical ao lado daquela tradicional, mas também pela hegemonia estadunidense, como nos lembra Vecchioni (voz autoritária na crítica musicológica, além de célebre cancionista):

As temáticas [históricas da *canzone d'autore* italiana] possuem raízes próximas e facilmente detectáveis nas exposições existencialistas (as *caves* parisienses, o pensamento débil) e no sussurro afetivo dos grande Brel, Ferré, Aznavour, Becaud, além da galeria popularesca e genial de homens e coisas de Brassens (e do próprio Brel); porém, em cima desse corpo “europeu” post-decadente, enxerta-se com prepotência, convive, toma seu caminho, age autonomamente também o filão das baladas americanas de Guthrie a Dylan, nas quais o “eu” amoroso marca passo e, pelo contrário, é a temática social e coletiva que manda; gritante é até a diversidade dos dois acompanhamentos melopéicos: lento, estrito, fechado em si mesmo, o francês; amplo, iminente, movido por larga inexplorada pradaria, o *yankee*.

Todos os cantautores italianos, em algum momento, se encontraram na frente nessa dicotomia, com a perspectiva de uma escolha ou de uma contaminação. Era por lá que partia a viagem rumo a independência e a remota construção de um cantar mais “nosso”. (VECCHIONI apud COVERI, 1996, p. 10 – tradução nossa)

Vecchioni reconhece duas linhas diferentes de execução da *canzone d'autore*, que derivam justamente de duas tradições distintas. A música que se inspira nos EUA retoma as formas da balada *folk* e do *country*, mas a temática social permanece, geralmente indicada por um eu lírico coletivo e plural. Concordamos com Talanca (2017, p. 96) quando ele lista, entre os representantes dessa tradição, Francesco Guccini e Francesco De Gregori (uma distinção que talvez não possa ser percebida fora de uma análise historiográfica, pois cabe simplesmente na singularidade da poética de cada cantor), lembrando, porém, que eles são autores que aparecem num momento imediatamente sucessivo em relação à Escola de Gênova. Além disso, acrescentamos que essa vertente da *canzone d'autore* é aquela que goza de maior fortuna no passar do tempo: se a canção como meio de divulgação da temática social floresce a partir do

---

<sup>10</sup> Embora a poética de Fabrizio De André seja muito influenciada pela extração de dimensão periférica, questão esta que o coloca em contraste com os cantores franceses e francófonos citados, todos ativos em Paris (PIVATO, 2002, p. 87), ele traduz e canta, entre 1967 e 1974, seis canções de Brassens, o que comprova a forte influência exercida pelos *chansonniers*. Estas são: “Marcia nuziale”, publicada em *Volume I* (Bluebell Records, 1967); “Il gorilla” e “Nell’acqua chiara della fontana”, ambas contidas em *Volume III* (Bluebell Records, 1968); “Delitto di paese”, do álbum *Nuvole barocche* (Roman Record Company, 1969); por último, “Le passanti” e “Morire per delle idee”, contidas no álbum *Canzoni* (Produttori Associati, 1974). Dois empréstimos podem ser destacados em “La legenda di Natale”, que se encontra dentro do álbum *Tutti morimmo a stento* (Bluebell Records, 1968) e “La morte”, também em *Volume I*, nas quais De André extrai e toma inspiração respectivamente do texto e da música de duas obras originais de Brassens.

final da década de 1960, que marca a história italiana justamente por quanto concerne aos movimentos e às mudanças da sociedade, é igualmente verdade que, entre o final do século XX e os primeiros anos do século XXI, será possível assistir a uma volta à temática sócio-política no panorama musical italiano, de forma tão sistemática a ponto de se tornar sintomática da necessidade de restabelecer a importância da coisa pública, depois de duas décadas de fechamento no individualismo; no entanto, dificilmente assistiremos à volta ao corte existencialista típico dos primeiros cantatores, mas será exatamente a forma do *folk* a voltar como canal da temática coletiva.

Até este momento, acompanhamos as origens da *canzone d'autore*, definida como algo diferente do sistema musical que a cerca, pelo menos aquele canônico e divulgado pela indústria cultural. Embora seja imprescindível salientar a importância da influência da canção francesa como rastilha que desencadeia a renovação da música italiana, não seria justo nos limitarmos às ingerências externas, sem considerar os fatores que decorrem da própria cultura nacional. É nesse sentido que vale recordar, agora, as experiências dos grupos Cantacronache e Nuovo Canzoniere Italiano.

O Cantacronache nasce em Turim em 1957 e atua até 1963, compreendendo não apenas músicos e cantores, entre os quais, Michele Straniero, Fausto Amodei e Sergio Liberovici, mas também poetas e intelectuais como Italo Calvino, Umberto Eco, Gianni Rodari, Franco Fortini, entre outros. O projeto procura retomar os cantos da Resistência italiana que, depois do fim da guerra, é arquivada enquanto intimamente ligada à memória dolorosa do conflito e não mais necessária, sendo ela parte do passado a ser esquecido. Similarmente, em 1962 nasce em Milão o grupo do Nuovo Canzoniere Italiano, graças ao exemplo do Cantacronache (tanto é que logo Amodei e Straniero entram no grupo, já composto por Gianni Bosio, Roberto Leydi e Sandra Mantovani), fundando uma revista de pesquisa e um grupo musical centrado no tema do canto de protesto italiano; ele fica ativo musicalmente até 1978, com uma breve pausa entre 1971 e 1973.

As duas experiências brotam da necessidade da música italiana de recuperar a própria tradição, aproveitando a função pedagógica da história, em completo contraste com o clima de renegação do passado imposto pela Restauração política e econômica em ato nos anos 50. O canto sempre tem representado, nesse contexto, uma das formas mais significativas e alegóricas de expressão do sentimento político, a ponto de constituir talvez a maior bagagem de valores transmitida oralmente de geração em geração:

[...] o canto tem constituído uma das formas mais significativas da representação emotiva e simbólica da política. Testemunho de adesão a um ideal, expressão de uma fé política, modalidade que confirma e exalta o sentido de pertença e filiação a um grupo: são apenas algumas das motivações que tem acompanhado a evolução do canto social. Seu início coincide com o próprio nascimento da política moderna, ou seja, com a Revolução Francesa. A partir daquele evento, a política dota-se de um conjunto de práticas, símbolos e rituais. E o canto constitui uma das manifestações mais significativas de partilha de uma convicção política. Através do Ressurgimento antes, e do nascimento e desenvolvimento do movimento operário e sindical depois, ganha forma um corpo de cantos destinados a representar a trilha sonora daqueles que se reconhecem nos princípios de Mazzini, Garibaldi ou, mais tarde, naqueles do socialismo, da anarquia e do comunismo. (PIVATO, 2005, p. VII – tradução nossa)

Pivato constata uma tradição secular, que continua comunicando os mesmos valores imperecíveis que permitem a aproximação de categorias sociais e situações diacronicamente distantes. Eis que, nos anos 60, as experiências italianas do *Cantacronache* e do *Nuovo Canzoniere* associam as greves dos operários de fábrica com a luta dos *partigianos*, emparentados pela revolta contra a política instituída, que reprime direitos e liberdades civis.

O peso dos *chansonniers* e *folksingers* por um lado, e a retomada do canto político nacional por outro, criam a nova *canzone d'autore*, etiqueta de mercado fundada na competência composicional e interpretativa do autor, intelectual engajado que pretende provocar uma reflexão social e política, mesmo quando conta histórias cotidianas ou pessoais. De fato, o engajamento do *cantautore* não é propriamente militante (como podia ser o canto de protesto, sempre preso à comunicação de classe, não à de massa), mas envolve uma reflexão política extraparlamentar, que critica a parcialidade dos benefícios do milagre econômico, ocupando o lugar de fala da parte da sociedade que ficara fora dos acordos governamentais de centro-esquerda. A compenetração de temas individuais e coletivos alimenta uma narrativa que exige clareza verbal e escassa retórica, longe das convenções linguísticas que limitavam a composição da letra; vale ressaltar, de fato, a revolução do conteúdo narrativo que o novo gênero comporta. Sendo, até aquele momento, mero acompanhamento fonético à melodia instrumental, o texto verbal da canção italiana sofria muitas vezes do truncamento da última sílaba, operado para compensar a escassez de palavras oxítonas, conferindo à canção um aspecto de retórica vã (até pela repetição das mesmas palavras, entre as mais usadas, *amor* e *cuor*, em lugar de *amore* e *cuore*), e o conseguinte esvaziamento narrativo; em outras palavras, para ser sonoramente agradáveis segundo os ritmos impostos pela moda, as canções não conseguiam expressar uma profundidade conceitual. E talvez seja por isso que, na *canzone d'autore*, a síntese entre linguagem verbal e linguagem musical se dê a partir daquela que parece uma sobreposição, respeitando a teoria da terceira dimensão postulada por La Via mais do que aquela de linguagem específica da canção brasileira teorizada por Tatit. Serão exemplificativas

dessas duas distinções as trajetórias compositivas dos autores analisados nos próximos capítulos. Por enquanto, apontamos que essas características justificam o uso sempre mais difuso do álbum conceitual (introduzido pela primeira vez pelos Beatles com *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* em 1967), de que será pioneiro justamente Fabrizio De André.

Uma linguagem nova e culta, um arranjo também diferente da *canzonetta* e a congruência do autor com seu produto musical são os ingredientes da *canzone d'autore*, pelo menos nos seus primeiros anos. O novo fenômeno musical nasce intrinsecamente ligado ao autor e à sua poética, de que Carusi diferencia uma corrente engajada e outra desengajada (CARUSI, 2018, p. 10): se é verdade que o novo gênero se concentra numa narração inspirada na temática social, é verdade também que, por alguns autores, a tal temática pode ser ofuscada pela prevalência da esfera privada e de certo lirismo, que resultará na fortuna dessa vertente no futuro do fenômeno, uma vez que os tempos duros da sociedade acabarem. De fato, podemos afirmar que a *canzone d'autore impegnata*, mesmo constituindo a matriz de um gênero que ainda existe, é estritamente interconectada ao período histórico em que nasce e à urgência de denúncia que ele comporta. O fenômeno do cantautor que interpreta suas composições cheias de lirismo é, na verdade, muito mais extenso no tempo.

Conforme Lanotte destaca de maneira eficiente, o engajamento sob o qual nasce esse fenômeno musical, tão bem-sucedido, comporta um movimento dúplice: por um lado, “o aumento do espaço político sustentado pela fonografia italiana” (LANOTTE, 2019, não paginado – tradução nossa), mas também, por outro, a gradual perda de credibilidade da imagem do cantautor enquanto militante provocatório e, por conseguinte, do engajamento da sua música. O endurecimento do clima político a partir da metade dos anos 70, com a necessidade de polarização ideológica a qualquer custo e a paralela violência urbana que constitui os *anni di piombo*, logo não admite mais a neutralidade do canto não estritamente político, e passa a considerar o *cantautorato* como enriquecimento ilícito dos seus expoentes, acusados de não querer chegar ao povo por praticar um áulico hermetismo burguês.

Talvez seja nesse momento, com a pretensão de que o cantautor desça do palco para participar da guerrilha urbana, que terminam os anos dourados da *canzone d'autore*, junto com a sua fase engajada. Ela continua enquanto etiqueta para definir autores que compõem de maneira prevalente ou supostamente autônoma a própria obra, embora a prevalência da temática engajada e o valor lírico da letra sejam elementos que dificilmente constam nas manifestações contemporâneas.

### 2.3. O papel do autor: entre trabalho remunerado e criação artística

Nos dois sistemas que acabamos de descrever, um papel fundamental é desempenhado, obviamente, pelos autores da nova música que é divulgada: o autor, de fato, não só presta a própria voz como traço distintivo da canção, mas, muitas vezes, contribui à formação desta desde as bases, compondo tanto o tema melódico quanto a narração da letra, sendo por isso identificado univocamente com a peça. Pelo visto, o autor, sendo ele representação unívoca da própria obra, poderia ter encontrado um espaço de debate antes desse momento; porém, achamos mais adequado antepor a ideia da dialética entre arte e mercado para definir os códigos da MPB e da *canzone d'autore*, pois o cancionista, enquanto ao mesmo tempo autor e trabalhador dependente da indústria cultural, se encaixa exatamente nessa conjuntura.

Antes de mais nada, cabe nomear esta figura autoral, que acomuna tanto a canção popular brasileira quanto aquela italiana, mas que, como muitas vezes ocorre, não encontra uma equipolência exata entre os dois campos de comparação. O fenômeno italiano do *cantautorato* que acabamos de descrever, deve seu nome justamente à centralidade do autor, que compõe e sucessivamente interpreta suas canções, sendo identificado com elas por uma relação de correspondência direta; ele é chamado, como vimos, de *cantautore*, resultado da fusão entre “cantor” e “autor”. Conforme lembra Carusi (2018, p. 9), esta etiqueta é cunhada no começo da década de 1960 pela gravadora RCA Italia, para definir Gianni Meccia, tanto autor da letra e compositor de suas peças, como intérprete delas; a ideia original do termo seria ligada, então, à suposta autonomia e autossuficiência com respeito a outros profissionais da música, como se o seu trabalho sozinho bastasse a levar uma composição da sua própria mente para o público. O caso italiano e suas implicações mercadológicas remetem diretamente ao discurso de subsunção do trabalho artístico ao capitalismo, que é referido também pelo mesmo Tatit: “Sem a voz que fala por trás da voz que canta não há atração nem consumo. O público quer saber quem é o dono da voz” (TATIT, 1996, p. 14). Esse processo de reconhecimento encontra uma via preferencial também pelo trabalho da crítica, patronizada pelo sistema da indústria cultural, que procura a mesma rotulação dentro da complexidade que a produção de uma obra musical comporta, e, procurando encontrar protagonistas nesta complexidade, geralmente acaba por identificar, na voz, som mais proeminente da música, seu autor absoluto. Tal identificação encontra pontos fortes também no fato de que a voz do cantor é o único som, no conjunto, que tem personalidade humana, sem acrescentar que, na época da globalização mediática, é também aquela que é colocada ao centro da cena, do espetáculo propriamente dito, sendo até

visivelmente o líder de um grupo, que pode ou não estar presente no mesmo palco (se pense nas apresentações televisivas de música, também dos maiores, com música ao vivo).

Deixando de lado por um momento este discurso para nos focalizarmos sobre as correspondências entre Brasil e Itália, o termo *cantautore* é logo exportado do italiano para o resto da Europa para ser utilizado em contextos parecidos. De aqui, por meio do português europeu, chega ao Brasil, onde não é utilizado imediatamente: nos anos 60, a música brasileira já possui uma própria trajetória e um legado histórico muito forte, razão pela qual não encontra um campo de uso para o termo, nem, muito menos, importa uma maneira de fazer canção em autossuficiência (com todas as ressalvas do caso) que já existe faz tempo. O termo “cantautor” parece agora gozar de mais fortuna no Brasil, nesses últimos anos em que estamos assistindo a uma tentativa anacrônica de reabilitar o panorama cancional hodierno, fazendo referência, numa perspectiva talvez conservadora, à glória da canção brasileira dos anos 60 e 70. A mesma coisa acontece na Itália, onde o fenômeno da *canzone d'autore* propriamente dito morreu há décadas. Mas não só: já na época coeva ao sucesso do fenômeno, entende-se por *cantautore* o autor de um certo tipo de expressão musical, que seja engajada e de alto valor literário, e não necessariamente “autossuficiente”. Para citar um caso exemplificativo, já mencionado ao introduzir o tema da coautoria no primeiro capítulo, o mesmo Fabrizio De André, cantautor italiano por antonomásia, não sempre e não necessariamente musicou ou escreveu sozinho seus textos: muitas vezes traduziu letras originais francesas, enquanto, na maioria das vezes, trabalhou a quatro mãos com outros autores.

À luz dessa vacuidade factual, entendemos que não só a definição de *cantautore* é relativa, mas também que a sua autossuficiência efetiva não é condição imprescindível para que exista aquela etiqueta mercadológica que individualizamos, por convenção, sob a titulação de *canzone d'autore*. Uma vez que aceitamos que esta não é uma categoria taxonômica viável, admitimos também que não existe um termo estritamente correspondente no panorama brasileiro. Nesse caso, uma teorização acadêmica (não mercadológica) muito interessante é posta por Tatit, o qual, em estudo de 1996, cunha um neologismo apto a identificar qualquer pessoa entre compositor, cantor ou arranjador que elabora paixão e ação na sua própria dicção. O conceito de “cancionista” é, por um lado, mais amplo em relação àquele de cantautor, abrangendo tanto quem é majoritariamente intérprete quanto quem é majoritariamente compositor; por outro lado, é também menos sistemático, enquanto não pretende amoldar figuras conflitantes para conferir sentido unívoco a um termo pretensioso. Contudo, Tatit não exclui a possibilidade (na verdade até muito difusa) de que o cancionista possa ser aquele que

a RCA Italia entendia, em 1960, por *cantautore*: uma vez que quem compõe uma canção sempre traz um projeto no mínimo geral da sua dicção, o papel do intérprete é dispensado, enquanto “os compositores transformam-se naturalmente em cantores” (TATIT, 1996, p. 13).

Assim sendo, não pretendemos encontrar a matéria desse parágrafo no terreno de intersecção entre o cancionista e o *cantautore* enquanto autores únicos da própria obra, mas preferimos sair dos limites terminológicos para refletir sobre o conceito mais amplo de autoria e as implicações que ela traz ao se encontrar num campo dialético entre criação estética e trabalho remunerado. Isso explica porque utilizamos e continuaremos a utilizar, quando precisarmos indicar de forma genérica o autor dos dois gêneros, o termo “cancionista”, enquanto mais geral, apto a um discurso neutro e, afinal, isento de implicações excessivamente contraditórias.

Dito isso, lembramos como os protagonistas dos dois sistemas cancionais que analisamos nas suas trajetórias históricas são todos pertencentes à classe média e, enquanto autores, têm um acentuado talento musical e alto nível de cultura, que integram nas suas produções, conferindo aquele valor literário do qual tratamos no capítulo 1. São, então, características e habilidades pessoais que eles trazem às canções. São sempre eles, também, que criam de fato novas tendências musicais, se agrupando e tocando com amigos e coetâneos em universidades ou outros espaços conviviais: a gênese dos dois códigos que aproximamos, de fato, parte do surgimento de determinados “fatos musicais” (expressão sistematicamente utilizada por Franco Fabbri (2008) para enfatizar a dimensão performativa da música daqueles anos, proporcionada pela divulgação televisiva), possibilitados por determinadas conjunturas definidas historicamente, passando para o reconhecimento e a aceitação por parte da massa ouvinte. É a esse ponto que age a indústria cultural, captando os horizontes de sucesso daqueles fatos, e investindo no reconhecimento social dos seus atores para ampliar a demanda.

Aquilo que nasce como criação artística, com finalidade de diversão e expressão independente, por parte do autor, passa a ser, segundo a lógica capitalista, exigida e controlada pelo mercado, numa verdadeira dinâmica de subsunção formal ao capital. Segundo a descrição de Marx:

O essencial na subsunção formal é o seguinte: 1) A relação puramente monetária entre aquele que se apropria do sobretrabalho e o que o fornece [...]. É apenas na sua condição de possuidor das condições de trabalho que, neste caso, o comprador faz com que o vendedor caia sob sua dependência econômica; não existe nenhuma relação política, fixada socialmente, de hegemonia e subordinação. 2) O que é inerente à primeira relação – caso contrário o operário não teria que vender a sua capacidade de trabalho – é que as suas condições objetivas de trabalho (meios de produção) e as suas

condições subjetivas de trabalho (meios de subsistência), monopolizadas pelo aquisidor da sua capacidade de trabalho, se lhe opõem como capital. [...] O processo de trabalho, do ponto de vista tecnológico, efetua-se exatamente como antes, só que agora como processo de trabalho subordinado ao capital. (MARX, 1985, p. 94-95)

Entendemos a subsunção formal como aquele processo de submissão ao capital de um trabalho já existente, que se torna então capitalístico apenas na forma, e não no conteúdo, permanecendo esse último determinado em si. Tal processo existe a partir do momento em que se inicia a produção capitalista, ou seja, quando o detentor dos meios de produção coloca sob a própria direção trabalhadores que a ele venderam sua força de trabalho, a qual o capitalista utilizará para valorizar o seu capital. A relação que se cria entre o trabalhador, que podemos chamar nesse caso de artista, e o capitalista, no nosso caso a eminência parda da indústria fonográfica, é de dependência econômica e não de submissão política. Apesar do produto do trabalho se tornar de pertencimento do capital, o processo de trabalho continua dependendo do trabalhador, de sua competência, habilidade e sua própria segurança (MARX, 1985, p. 269). É por isso que o autor, no sistema cancional da MPB ou do *cantautorato*, continua sendo identificado com as próprias canções, numa relação que cabe dentro da definição de trabalho artesanal e que torna o artista metonímico de sua obra.

Nesse sentido, encontramos-nos de acordo com a definição de Talanca (2017) de “poética” do cantautor, isto é, a autenticidade do autor enquanto única pessoa em condições de realizar uma certa canção, entendida como certo tipo de produto (TALANCA, 2017, p. 62). Por contra, não compartilhamos a oposição que ele delinea entre os conceitos de “poética”, como própria da *canzone d'autore* (e, segundo a propriedade distributiva proporcionada pela nossa aproximação, também da MPB), e “ícone”, próprio da música de consumo ou *pop*:

O ícone é presente no *pop* e é a imagem que brota da relação entre código, contexto e destinatário: a sua repetição – e seu indispensável reconhecimento – cada vez mais consumida, consiste na própria finalidade do seu papel.

A poética é presente na *canzone d'autore* e brota da relação entre emissor, código e mensagem: consiste na repetição não só da mensagem em si, mas sobretudo da maneira em que é veiculada, criando uma repetição cada vez mais aproveitada, não consumida, que por isso se regenera cada vez em formas distintas [...]. Portanto: o ícone é a escolha certa e que funciona, que se repete enquanto certa; a poética é uma escolha pessoal entre as tantas possíveis, que se repete enquanto modo pessoal de fazer. (TALANCA, 2017, p. 64 – tradução nossa)

Nossa perspectiva não percebe uma diferença tão substancial entre o ícone da música comercial e o cancionista, que, de qualquer forma, se torna ícone, enquanto reflexo das expectativas do público. Uma vez que a indústria fonográfica percebe certos potenciais e investe em determinada etiqueta, por mais que esta tenha brotado naturalmente de uma poética,

ocasionada historicamente, ela passa a demandar ao autor as esperas da audiência, tornando-o ícone. Retomamos mais uma vez o pensamento, simples e deslumbrante, de Tatit, quando lembramos que a massa precisa conferir traços fisionômicos para a voz da canção que ouve (TATIT, 1996, p. 14). Menezes sugere uma análise válida, porém apenas esboçada, desse conflito dialético inerente ao cancionista:

Na dialética que preside o desejo comunicativo de todo criador autêntico vislumbra-se assim a aceitação pública, com a qual tanto se sonha, mas ao mesmo tempo certifica-se, em face da mediocridade vigente, do quão legítimo é permanecer isolado. [...] Como em uma balança, o criador desconforma do movimento pendular e oscila, conflituosamente, entre o humano e o desumano, entre sua vontade e seu feito, o qual já não é ele mesmo, mas sua imagem especular: objetualidade a ser idealmente, porém compartilhada socialmente. E se as condições sociais não favorecem tal compartilhamento, instaura-se então não apenas o dinamismo da criação, mas a um só tempo a utopia e sua angustiada esperança, que aqui se revela como essencialmente humana. Pois, como Adorno, “até o discurso mais solitário do artista vive do paradoxo de falar aos homens”. (MENEZES, 2010, p. 42)

O compartilhamento social da mensagem e o reconhecimento da poética do artista que Menezes menciona são determinados pela dinâmica da indústria cultural, na qual a criação/produção do cancionista – ou, para usar outra terminologia, sua “invenção/standardização” (MORIN, 1963, p. 23 – tradução nossa) – se encaixa. A falta de reflexão sobre esta passagem, que se insere na dialética entre arte e mercado, provoca um deslizamento que, amiúde, é causa do entendimento fosco ou parcial daquilo que é o trabalho do artista: sua obra não depende exclusivamente de uma vontade individual de expressar a própria poética e a própria opinião do mundo, o que caberia mais a um cancionista diletante (como certamente já foi, pelo menos no começo, todo cancionista profissional) ou até a um cantor no chuveiro, mas obtempera a determinadas regras mercadológicas e, conseqüentemente, ideológicas, uma vez que entra na grande distribuição, às quais não pode escapar. Em outras palavras, mencionando a noção de liberdade artística desenvolvida por Lukács, na era capitalista nem o artista é completamente livre:

[...] o artista moderno encontra-se – objetivamente, considerada a função social da arte – na situação do produtor de mercadorias em relação ao mercado abstrato. Sua liberdade é aparentemente tão grande quanto a do produtor de mercadorias em geral (sem liberdade, não há mercado). Mas, na realidade, objetivamente, as leis do mercado dominam o artista pela mesma razão porque dominam, em geral, o produtor de mercadorias. (LUKÁCS, 2010, p. 273)

As experiências vivenciadas por Chico Buarque e Fabrizio De André, mais uma vez, poderão servir de exemplos sobre o que foi afirmado, sendo tratadas, aprofundadamente, ao

longo do capítulo 3, nos vieses que correspondem aos casos de censura e vigilância por eles sofridos, definidos como experiência cívica dos autores enquanto protagonistas daqueles anos. Se os casos de censura e autocensura são o exemplo mais extremo das instâncias que legitimam o processo de produção do cancionista, há também outros exemplos que podemos definir indiretos, como as pressões exercidas sobre os autores, dos quais era cobrada até pelo público uma certa poética e um certo engajamento. O já citado caso italiano dos processos aos cantautores durante os shows é um exemplo desta pressão que, curiosamente, contrai um paralelo bastante análogo no solo brasileiro: o público (principalmente a sua parte militante, de esquerda e dos movimentos estudantis) espera uma certa intervenção pela canção, como se “a canção engajada incorporasse uma poética que trabalhasse diretamente pela propaganda revolucionária, sem concessões em relação ao mercado” (NAPOLITANO, 2010, p. 230). O que nasce como poética pessoal do autor acaba criando, por intervenção da manipulação capitalista, uma expectativa específica, que se afasta totalmente da liberdade criadora da arte. Para citar um exemplo brasileiro, lembramos o caso de Tom Jobim que, em 1973, quer deixar a fórmula estética da canção, já gasta, para se dedicar à música sinfônica. Do lado italiano, lembramos o caso mais agressivo dos chamados processos, isto é, aquele sofrido por Francesco De Gregori no Palalido de Milão em 1976, sendo acusado, por um grupo da esquerda extraparlamentar, de intimismo e uso de uma linguagem obscura às massas, e intimado a se afastar do cenário público por um ano (LANOTTE, 2019, não paginado).

Relatamos aqui, rapidamente, esses exemplos para demonstrar as consequências da apropriação do produto musical por parte do capitalismo moderno e de sua necessidade de aumentar constantemente a mais-valia. Esses casos recolocam, mais uma vez, o fenômeno artístico nos espaços impostos pela indústria, constringendo seus autores nos limites da dialética entre trabalho e arte.

### **2.3.1. Fechando o ciclo: o autor como mediador entre intelectuais e povo**

Além do discurso envolvido na definição dialética do seu trabalho, o papel do cancionista nos permite voltar ao começo do assunto abordado neste capítulo e, talvez, proporcionar uma síntese da ideia de música na sua dimensão popular. Dissertamos longamente

sobre o significado e as contradições do uso do termo “popular”. Logo, a questão não é apenas terminológica, e é justamente por essa vertente não-linguística que podemos conseguir entender um aspecto que, dessa vez, consiga caber melhor tanto na MPB quanto na *canzone d'autore* italiana, indicando outra perspectiva da sua inserção do fenômeno da música popular.

Para isto, é preciso citar a assimilação que Antonio Gramsci faz de “popular” com “nação”. Primeiramente, é preciso reconhecer que a interpelação do pensador italiano numa reflexão tão fortemente influenciada pela teoria da Escola de Frankfurt pode parecer arriscada; porém, nesse contexto, os dois pensamentos ligados a Adorno e Gramsci são utilizados para analisar aspectos diferentes de uma questão ampla, podendo ser mobilizados justamente pelas suas diferenças em termos de método, mas também pela mediação do capitalismo periférico em aproximar os dois. Um trabalho parecido de aproximação entre Gramsci e Adorno e Horkheimer, em termos de relação entre teoria e prática, é desenvolvida por Vaz (2002), que salienta o ponto de maior tensão na unidade de teoria e prática defendida por Gramsci na direção da política, e a sua revisitação pelos frankfurtistas rumo à sobrevivência da crítica. Vaz (2002, p. 426) justifica a síntese primeiramente no âmbito dos pontos de encontro entre as duas partes, que são a vivência numa época comum, a proximidade geográfica (cuja amplitude certamente diminui fora da perspectiva eurocêntrica) e o enfrentamento de temas que marcam o debate político e teórico do século XX com base na tradição marxista e sua crítica ao capitalismo. Pela nossa parte, ressaltamos um ponto particularmente fundante nesse discurso, ou seja:

Outros dos temas mais recorrentes para os frankfurtianos, e de enorme importância também para o pensamento de Antonio Gramsci, é a cultura, entendida em suas condições de realização – e *organização* – na ordem econômico-social capitalista. (VAZ, 2002, p. 429 – grifo no original)

As posições das duas partes frente ao tema da cultura são diferentes. Para a Escola de Frankfurt, conforme vimos na *Dialética do Esclarecimento*, a indústria cultural é um conceito que se refere à produção de todo um conjunto de disposições necessárias ao consumo, envolvendo tanto a mercadorização direta quanto as disposições sociopsíquicas dos consumidores; nesse panorama, o que resulta dos imperativos do mercado é uma falsa democratização da cultura, que só aparenta a reconciliação entre a alta cultura e cultura popular. Em posição alternativa, Gramsci defendia a ideia de uma hegemonia político-cultural que livrasse os últimos da sua condição de subalternidade, rumo a uma cultura nacional unificada, ou nacional-popular. À luz disso, enquanto adotamos o ponto de vista adorniano sobre a essência de mercadoria da arte na indústria cultural e a conseqüente destruição da arte entendida

como experiência estética genuína, apresentamos a ideia gramsciana de cultura como “forma de expressão pela qual se organizam a direção, a hegemonia, enfim a política” (VAZ, 2002, p. 429).

Nesse sentido, a dita assimilação entre “popular” e “nação” segundo a teoria de Gramsci, se dá apenas quando há a superação das barreiras de classe. Esta superação, por sua vez, só é possível com a passagem do saber ao compreender, ao sentir, e, vice-versa, do sentir ao compreender, ao saber:

O elemento popular “sente”, mas nem sempre compreende ou sabe; o intelectual “sabe”, mas nem sempre compreende e muito menos sente. [...] O erro do intelectual consiste em acreditar que se possa saber sem compreender e, principalmente, sem sentir e estar apaixonado, isto é, sem acreditar que o intelectual possa ser um intelectual (e não um mero pedante) mesmo quando distinto e destacado do povo-nação, ou seja, sem sentir as paixões elementares do povo, compreendendo-as e, assim, explicando-as e justificando-as em determinada situação histórica, bem como relacionando-as dialeticamente com as leis da história, com uma concepção do mundo superior, científica e coerentemente elaborada, com o 'saber'; não se faz política-história sem essa paixão, isto é, sem esta conexão sentimental entre intelectuais e povo-nação. Na ausência deste nexos, as relações do intelectual com o povo-nação são, ou se reduzem, a relações de natureza puramente burocrática e formal; os intelectuais se tornam uma casta ou um sacerdócio (o chamado centralismo orgânico). (GRAMSCI, 1971, p. 135-136 – tradução nossa)

O intelectual sabe, mas não compreende nem sente, enquanto o povo-nação, aqui entendido no sentido de classes subalternas, sente, mas não compreende nem, por isso, sabe. Assim sendo, o intelectual comete o erro de se enganar que é possível saber sem compreender e, sobretudo, sem sentir as paixões elementares do povo, interligando-as a uma determinada situação histórica. Desse modo, o intelectual fica fechado em uma casta dourada e a sociedade permanece classista. Porém, se esta passagem acontece, se se dá entre intelectuais e povo-nação – e também entre dirigentes e classes governadas – uma adesão orgânica em que o sentimento-paixão vira compreensão e, por consequência, saber, ocorre então a troca de elementos individuais que consiste na relação de representação e na força social. No âmbito artístico, o papel do intelectual é desempenhado pelo artista. Esta afirmação pode figurar em contradição com o que afirma Lukács sobre a falta de liberdade do artista, mas é ele mesmo que dissolve esse aparente contrassenso:

Nestas condições, se nasce uma obra de arte, uma representação do conjunto ou de uma parte significativa do conjunto – seja qual for a sujeição imposta à forma e ao conteúdo e por mais forte que seja a “direção” ideológica e política –, é impossível, por princípio, que, no próprio interior desta sujeição, a lógica necessária das coisas, a realidade dialética e seu reflexo não criem um certo “campo de ação” para a liberdade ideológica. (LUKÁCS, 2010, p. 270)

É no chamado “campo de ação” que, mesmo encontrando-se dentro das implicações mercadológicas da indústria cultural, o artista consegue preencher o lugar de mediador entre as castas sociais. De fato, a arte do grande artista consegue se desvincular da direção alheia justamente por estar “profundamente ligada à essência da realidade” (LUKÁCS, 2010, p. 270): o realismo é que prevalece, em detrimento das condições da gênese subjetiva e objetiva da obra de arte.

Podemos ler o acontecimento desta passagem exatamente dentro da música popular – que consideramos, nesse sentido, um campo de ação exemplar – sob um duplo viés: primeiramente, na essência constitutiva da matéria melopoética da canção, conforme Fischer afirma ao defender a autonomia da canção do conceito de hibridismo:

A canção tem simultaneamente dimensões eruditas (de tradição escolar, letrada, ocidental) e populares (de tradição oral, de matriz ibérica, africana e americana); ela faz mediações entre os dois polos, sintetiza esteticamente materiais de ambas as ascendências. Sendo síntese, ao mesmo tempo que ensina e até impõe uma fruição segundo seu modo particular de ser – ela não é uma mera justaposição de duas matrizes, mas realmente uma forma nova, e eu rechaço a ideia acadêmica de “hibridismo”, que enganosamente sugere haver purezas originárias –, a canção permite abordagem que retrace os elementos de que se forma. Ao longo do tempo, as forças relativas, oriundas do polo letrado e do polo oral, se alteram, se combinam, reciprocamente, num movimento que vale bem a pena conhecer. (FISCHER, 2016, p. 22)

Em segundo lugar, encontramos a mediação do artista com o povo nos dois casos específicos de nosso interesse, em que o intelectual da classe média, a saber, o autor da canção, sente a responsabilidade do privilégio da sua condição, compreende a conjuntura na qual está mergulhado, e toma o lugar de fala do povo-nação, que passa a se refletir na figura do cancionista. Esta ação de engajamento do autor proporciona, ao mesmo tempo, a representação do individual no coletivo e do coletivo no individual, refletindo uma tendência a expressar e vivenciar a ideologia típica dos anos 60 e 70, tanto no Brasil como na Itália. O autor de MPB e de *cantautorato* oferece seus meios, a saber, uma confecção musical que compreende o respeito de uma melodia em linha com as tendências do momento, e um conteúdo narrativo que se interessa pelos temas do presente, tratando-os numa forma lírica e culta. Não cabe, nesta abordagem ainda muito teórica e geral, listar os temas por ele tratados (que tentaremos agrupar em três grandes áreas temáticas no capítulo 4), enquanto estes se particularizam dependendo dos contextos culturais. Porém, podemos traçar um fio condutor entre estas temáticas, ou seja, as plúrimas contradições da sociedade capitalista, cuja corrida é rapidíssima na segunda metade

do século XX, e a dignidade dos antigos valores da sociedade popular, fora da corrupção do consumismo. Veremos que esta generalização temática se aplica tanto ao contexto brasileiro quanto àquele italiano.

Isso nos permite identificar os cancionistas como “agentes de sentido comum histórico”:

É em virtude da vontade e capacidade de contar seu tempo, então, que os textos dos cantautores ganham – aos olhos do histórico – a função de *agentes de sentido comum histórico*, constituindo um patrimônio de narrações e representações extremamente útil no sentido de uma mais profunda compreensão dos procedimentos político-culturais da Itália contemporânea. (CARUSI, 2018, p. 22 – tradução nossa, grifos no original)

É nesse sentido que os cancionistas conseguem preencher o lugar de fala do povo, o qual não teria ressonância no contexto da história oficial – nomeadamente feita por poucas personalidades singulares – e nós conseguimos reconstruir os eventos históricos recentes desde um ponto de vista mais abrangente e completo – se quisermos, “popular”.

Esta troca dialética entre autor e público, individual e coletivo, ícone e últimos, intelectual e povo, consiste, num plano ideal, no abatimento das divisões de classe auspicado por Gramsci. É por meio da leitura gramsciana que conseguimos fechar o ciclo, percebendo o significado talvez mais apropriado daquele “popular”, que marca um divisor de águas na história musical e social dos nossos tempos e que também permite encontrar um terreno de intersecção entre a experiência cancional brasileira e italiana, que convergem, assim, no plano mais profundo e revolucionário, mesmo se aparentemente contraditório, da indústria cultural.

## INTERLÚDIO – PARA UMA DEFINIÇÃO PLURIVALENTE DOS ANOS DE CHUMBO

A primeira problemática a ser discutida na apresentação do corpus de análise desta pesquisa reside no critério da sua seleção. O trabalho foi feito com base no parâmetro temporal, aqui identificado pelos anos de chumbo. O discurso, então, começa se embatendo inevitavelmente com a falta de uma concordância geral na periodização da mesma fase. Partindo do princípio de que a nomeação dessa época desenrola o papel de uma etiqueta finalizada ao sensacionalismo midiático, resolvemos estreitar os limites – muitas vezes vagos e, conseqüentemente, não mais atendíveis do que outros recortes – das periodizações comumente consideradas menos anômalas. Essa escolha encontra fundamentos no que foi destacado pelos historiadores e jornalistas a serem citados.

À vista disso, no que diz respeito ao Brasil, os anos de chumbo levados em consideração serão aqueles entre 1969 e 1974, sendo esses definidos respectivamente pela entrada em vigor do AI-5, promulgado em 13 de dezembro de 1968, e pelo começo do mandato de Ernesto Geisel, em março de 1974; se a primeira data é, geralmente, compartilhada pela opinião pública e científica como marco do começo das repressões mais violentas por parte do regime militar, o final coincide com a errônea sobreposição que se costuma fazer entre a chegada do novo presidente e o começo da política de liberalização da ditadura militar, sendo que a efetiva agenda de abertura seria afirmada só a partir de 1978, último ano da sua presidência. De fato, durante o governo Geisel, as medidas de repressão não pararam, contando – para citar alguns números – com 42 opositores mortos e 39 desaparecidos, além do Congresso fechado durante 15 dias e a continuação do uso massivo da censura à imprensa e às artes (NAPOLITANO, 2021, p. 234); porém

Pelo teor das declarações da mídia, de personalidade políticas, e pelo olhar de alguns historiadores, parece que há uma identidade quase direta entre o governo Geisel e a abertura. A morte violenta de militantes de esquerda parecem ser mais obra de um “porão do regime”, incontrolável até então, e as cassações, o fechamento do Congresso e as imposições institucionais, meras táticas para melhor realizar a distensão. Em ambas, não apenas a figura de Geisel, mas também a memória liberal a que aludimos sobre o ex-presidente, fica preservada. (NAPOLITANO, 2021, p. 233)

O respeito daquele “teor das declarações da mídia” deixa claro que a intenção de tal contorno cronológico não está baseada na revisão crítica do governo Geisel para com o processo de democratização, que não encontraria possibilidades reais, mas, pelo contrário, aceita o

forçamento sugerido pela comunicação, sendo essa parte de um projeto finalizado justamente à institucionalização do regime: com efeito, o processo de distensão e abertura cabe, segundo Napolitano (2021, p. 234), dentro da visão estratégica de Geisel, pela qual o aparato policialesco de repressão não podia garantir a tutela do sistema político e, ao contrário, teria corrido o risco de um isolamento do governo.

No que está relacionado aos anos de chumbo italianos, cujos limites temporais são possivelmente ainda mais matizados por eles não envolverem alguma institucionalização governamental, os anos envolvidos na titulação serão aqueles entre 1970, sendo o massacre de Piazza Fontana, acontecido no dia 12 de dezembro de 1969, e 1978, ano do assassinato do presidente da Democracia Cristã (DC) Aldo Moro. Nesse caso, assim como no caso da definição dos anos de chumbo brasileiros, o começo coincide efetivamente com o momento inaugural do período do terrorismo num conjunto de vieses, habilmente resumidas por Montanelli e Cervi:

Dia 12 de dezembro de 1969 marcou um divisor de águas na vida italiana das últimas quatro décadas. Por muitos aspectos, pode-se falar de um *antes* Piazza Fontana e de um *depois* Piazza Fontana. O massacre do Banco da Agricultura, com os seus dezesseis mortos e muitos feridos, não foi o mais atroz entre aqueles que ensanguentaram o país. Mas foi – pois iniciou estes atos de crueldade cega, e porque as indagações tiveram um andamento ziguezagueante e grosseiramente contraditório – algo como um dardo envenenado no corpo da sociedade italiana. (MONTANELLI, CERVI, 2019, p. 94 – tradução nossa, grifos no original)

Se a definição do massacre nesses termos não basta para que ele sirva aos dois jornalistas de começo para seu discurso, enquanto este põe amplas premissas a partir de 1965, o último “ano de chumbo” aqui considerado fundamenta sua razão de ser assim definido pelo intervalo por eles delineado, mas representa uma anomalia para com a periodização geralmente feita, que costuma colocar o fim do período em 1980, seja pelo massacre supostamente acidental acontecido durante uma batalha aérea no céu de Ustica, em 27 de junho, seja pela bomba colocada na estação de Bolonha em 2 de agosto. O feroz epílogo do caso Moro, diferentemente dos massacres de massa, recoloca a ênfase na tensão ideológica conseguinte à manobra política do Compromisso Histórico, reencontro entre o Partido Comunista Italiano (PCI) com a DC, finalizado na tutela da democracia contra a involução autoritária e a estratégia da tensão; o sequestro e, por fim, a execução de Moro pelas mãos das Brigadas Vermelhas, encerrou a experiência da “solidariedade nacional” (MONTANELLI, CERVI, 2019, p. 242) que fora massivamente propagandeada justamente como resolução dos massacres, que, além do mais,

seriam continuados por muitos anos, até a primeira metade da década de 1990, passando da matriz política àquela mafiosa.

Essa cronologia, que se quis aqui rigidamente ligada à finalidade de sensacionalismo da propaganda midiática dos dois Estados, quer reproduzir o artifício da rotulação, processo que seja capaz de enquadrar no mercado, nesse caso, uma experiência da história da humanidade, que, enquanto tal, se configura como complexa, contraditória e dialética. O objetivo é enxergar tais características nos álbuns publicados entre 1969 e 1974 por Chico Buarque e entre 1970 e 1978 por Fabrizio De André, seja no viés do processo de criação e publicação, que envolva tanto sua subsunção formal à indústria cultural quanto sua participação em primeira pessoa daqueles anos, seja no viés de sua poética, observando, em nível diegético, como as peculiaridades da época se refletem nos personagens e nos panoramas por eles cantados, enfatizando assim quais, efetivamente, são tais peculiaridades.

Esses dois vieses diferentes tentam restituir duas acepções de música diversas, segundo os preceitos de Peroni (2005, p. 2): o primeiro, levando em consideração dois autores como protagonistas dos anos de chumbo, tenta entender a matéria musical como ferramenta para poder descrever a mudança histórica, sendo definido como “a poética na política”, justamente, para salientar as consequências cívicas que a execução de certa poética e carreira artística comporta na vigência de determinada situação política; o segundo, analisando o material diegético, busca restituir o rendimento da música enquanto fonte para estudar a história, sendo por isso definido “a política na poética”, no sentido de entender de que forma as vicissitudes políticas dos tempos conseguem permear também a poética de seus personagens. Assim, não se entende tomar as canções como representações de determinadas conjunturas políticas, mas como elementos que atuam significativamente na tecelagem dessas conjunturas, sendo seus autores pensados como protagonistas do processo histórico.

Ainda, para reafirmar o critério incondicional de implicação nas dinâmicas da indústria cultural, enquanto salientada como mediadora no diálogo entre os dois, serão consideradas as canções publicadas, ou seja, tornadas públicas, naqueles anos. Com o objetivo de refletir a lei do capital observada pela indústria fonográfica nos anos de chumbo, esse critério

- inclui as canções escritas em tempos anteriores e agora publicadas pela primeira vez ou republicadas, na tentativa de entender o sentido de divulgá-las em tal conjuntura;
- inclui, também, as canções saídas e sucessivamente retiradas do comércio ou limitadas pela censura, bem como aquelas que foram exibidas ao vivo mas cuja gravação não foi liberada, entendendo a venda de disco apenas como uma das maneiras disponibilizadas

pela indústria fonográfica para a fruição da música, no mesmo nível da exibição ao vivo e da divulgação midiática;

- não inclui as canções escritas naqueles anos e publicadas em tempos sucessivos por ainda não estarem maduras para o mercado fonográfico.

Pretendemos, assim, justamente em reafirmá-la, destruir a etiqueta mercadológica para vislumbrar o que realmente se conservou daqueles anos.

O resultado desse recorte, 1969-1974 para Chico Buarque e 1970-1978 para Fabrizio De André, é aparentemente banal no primeiro caso, e inexplicavelmente parcial no que tange à obra completa do segundo caso: de fato, do lado de Chico, o enquadramento do autor nessa específica luz é argumento amplamente debatido em muitos trabalhos, acadêmicos ou fanáticos, que tentaram percorrer a pista marcada pelos passos que ele fez na fase em que foi, evidentemente, oposto ao regime; quanto a De André, os anos interessados são tantos que abrangem mais de um terço da produção. Entretanto, a abordagem dessa específica avaliação consiste em manter o foco em aspectos que transcendam a imposição do personagem criado pelas contingências, buscando entender as razões reais que levaram a determinadas escolhas profissionais e como essas foram captadas, aproveitadas, até transformadas pelo mercado.

Assim, a grande quantidade de biografias, artigos e reflexões produzidas sobre o tema serão, em parte, deixadas de lado, em detrimento de uma leitura direta das fontes, sejam elas documentos de arquivo, artigos da época ou entrevistas concedidas aos principais biógrafos – a saber, Zappa (2011, 2016) por Chico Buarque e Viva (2016) por De André. Nesse sentido, compartilhamos o que ressalta Meneses, segundo a qual “De campo privilegiado para as fofocas da imprensa [...] a entrevista vem evoluindo até tornar-se, muitas vezes, um texto paracrítico que, no processo de configuração da obra de um artista, se reveste de certa importância” (MENESES, 1982, p. 21).

Esperamos, assim, que a volta às fontes possa proporcionar, por um lado, uma originalidade de análise, e, por outro, a esquiva da reiteração dos mesmos erros e imprecisões que a citação da citação, comum à maioria das reconstruções biográficas de personagens famosas, comporta.

### CAPÍTULO 3 – A POÉTICA NA POLÍTICA: DUAS CARREIRAS PARALELAS

Na tentativa de detectar potenciais implicações do processo criativo da música com o sistema repressivo em vigor nos anos de chumbo, é útil apresentar os discos a serem analisados a partir do contexto biográfico dos dois cancionistas. Por “sistema repressivo”, entendemos um termo de confronto útil tanto para o Brasil quanto para a Itália: de fato, mesmo não podendo comparar as duas acepções de anos de chumbo de um ponto de vista estritamente ligado à forma de governo, encontramos afinidade na atividade de instituições cujo escopo era manter o controle, mais ou menos pragmático, sobre a sociedade, com a finalidade comum de contrastar golpes ou contragolpes.

De fato, os eventos sócio-políticos que aconteceram na década de 1970 se formaram a partir das experiências de transição política e econômica vivenciados pelos dois países nos anos 40. Essa década, com particular relevância para o ano de 1946, acomuna ambos acerca do estabelecimento do governo democrático depois da vigência das constituições estado-novista e mussoliniana. Pano de fundo dos processos internos, o elefante na sala: a Doutrina Truman, enunciada em dia 12 de março de 1947, que promete ajuda a cada país ameaçado por tentativas de subjugação a minorias internas ou invasões de estados estrangeiros, com calada, mas mesmo assim não totalmente ocultada, referência à União Soviética. Começava, assim, no meio do pós-guerra, a Guerra Fria.

No caso do Brasil, boa parte das elites aproveitou o novo galhardete do anticomunismo para justificar antigas posições conservadoras, destinadas à manutenção de privilégios econômicos e hierarquias sociais, e agora perfeitamente alinhadas à fila do bloco capitalista liderado pelos Estados Unidos. A proximidade entre Brasil e Estados Unidos era marcada seja em sentido geográfico, seja em sentido de políticas internacionais desde a Segunda Guerra Mundial. Fora fundada, por isso, em 1949, a Escola Superior de Guerra, que teria propagado a Doutrina de Segurança Nacional (DSN) e seria logo implementada pela Doutrina de Contrainsurgência, elaborada pelos militares franceses na Argélia e na Indochina, em que se teorizava o tratamento policial na luta contra o inimigo guerrilheiro. Essa última doutrina seria fundamental no momento de incluir interrogatórios à base de tortura, que seria o marco fundamental da ditadura militar. Os conflitos internos à sociedade brasileira assumiram um entretom mais definido depois da Revolução Cubana de 1959, que comportou o acréscimo das implicações da América do Sul no contexto da Guerra Fria. Foi assim, em nome da DSN, que

os golpistas, militares e civis, de 1964, conseguiram varrer o reformismo da agenda política nacional, disfarçando-o atrás do comunismo.

No caso italiano, a transição que levou do fascismo à democracia se fundamentou em um novo compromisso histórico entre laicos, comunistas e católicos que, não necessariamente aceito de maneira espontânea, comportou reações que, com o passar do tempo, se organizaram de maneira sempre mais estruturada. Os inimigos da nova Itália, internos e externos, constituíram-se numa teia finalizada à guerra clandestina, em cujos esquadrões foram recrutados maçonaria, máfia e soldados rasos sem posição política próxima, porém acomunados pela aversão ao novo (CEREGHINO, FASANELLA, 2020, p. 4). Esse protótipo de organização, um exército não oficial do Estado, achou terreno fértil num país relativamente recente, nascido menos de cem anos antes pela aglomeração de estados profundamente diferentes e que encarava agora, pela primeira vez, a democracia, implicando que o povo, antes de se gerenciar no lugar do soberano, se reconhecesse numa única identidade. Foi assim que esse braço militar atuou ao longo de décadas contra o Estado legítimo, até ganhar o nome de “duplo Estado”, sendo logo sustentado por centrais estrangeiras que cobiçavam o mesmo intuito.

Nessa perspectiva, entendemos a violência de Estado, apesar de ser institucionalizada desde o princípio no Brasil e nunca legitimada na Itália, como o resultado de profundas divisões internas às duas sociedades, marcadas pelo embate de visões distintas de país e de diferentes interpretações de processos de modernização política, econômica e social. Pela sua própria estrutura articulada e oficializada, é fácil, no caso brasileiro, balizar um específico “tripé repressivo” (NAPOLITANO, 2021; LIMA, 2020) usado pelos militares, que se compõe de censura, vigilância e repressão. A estrutura conceitual do tripé repressivo pode, contudo, ser aplicada também no discurso sobre a Itália dos anos 1970, enquanto os três componentes da corrente estão presentes em certa medida também no seu sistema, mesmo levando em conta o aparato ilegal e clandestino que estes expressam por serem anticonstitucionais, enquanto a autoridade militar brasileira fizera questão de conferir amparo judiciário à tutela daquele sistema político.

Porém, se o tripé repressivo como sistema de controle enquanto representante da violência de Estado é certamente uma das marcas constituintes dos anos de chumbo, essa abordagem é interessada, em particular, aos primeiros dois elementos, ou seja, a censura e vigilância. Isso acontece por duas razões principais: primeiramente, porque a definição de “repressão” se configura, nos estudos citados, como conjunto, extremamente

compósito<sup>11</sup>, de operações de combate direto às ações civis e armadas da oposição ao sistema instituído (NAPOLITANO, 2021, p. 132); e tais ações, nesse específico viés, nunca interessaram diretamente nem a Chico Buarque, nem a Fabrizio De André, pois eles nunca entraram na luta armada. Em segundo lugar e conseqüentemente, preferimos fazer referência ao significado mais abrangente expressado pela palavra “repressão”, o mesmo veiculado pela raiz semântica da adjetivação do mesmo tripé, considerando tanto as operações de censura quanto aquelas de vigilância contidas no conceito mais amplo de repressão: seja a censura, seja a vigilância, de fato, representam uma forma de repressão da liberdade do indivíduo, repressão que opera no espaço de arbitrariedade supostamente tolerada no seu exercício dos direitos humanos.

Observaremos também, nos exemplos representados pelos nossos objetos de estudo, como a censura e a vigilância sejam de certa forma fases prodromais uma em relação à outra, dependendo ambas da vontade de controle dos indivíduos por parte do Estado.

### **3.1. Chico Buarque: formação e afirmação entre repressão e sucesso**

A seleção dos anos que merecem, segundo os critérios utilizados, a etiqueta de anos de chumbo no Brasil, encontra Chico Buarque numa fase extremamente marcante da sua carreira, não só em sentido estético, mas também, e talvez mais propriamente, para o que tem a ver com a formação de um personagem que, mesmo não correspondendo à ambição do artista, contribuiu a inventar sua fama. Os cinco anos a serem analisados mostram o cancionista no apogeu de uma repressão que, com certeza, o sufoca, se não física, intelectualmente. O lapso temporal, de fato, se abre com o seu exílio, comum a muitos outros brasileiros que se opuseram de alguma forma ao regime, entre os quais, também, personagens da MPB, e se conclui com o exemplo mais indicativo das conseqüências que a censura teve na sua atividade artística como trabalho. Os limites temporais, como veremos daqui a pouco, encerrando a fase de maior castigo por ele sofrida, parecem concentrar a fase de maior ação do tripé repressivo, exatamente como identificado pela definição dos anos de chumbo.

---

<sup>11</sup> Depois do AI-5, a repressão contra os guerrilheiros se detalhou na instituição de novas penas, como o banimento, introduzido com o Ato Institucional 13, e a pena de morte, com Ato Institucional 14, ambos promulgados em 5 setembro de 1969. A partir de 1971 (NAPOLITANO, 2021, p. 135), ademais, somando-se à suspensão da garantia de *habeas corpus* introduzida pelo AI-5, o governo começaria a se desobrigar também de informações sobre os militantes mortos sob tortura, acrescentando a solução do desaparecimento, que, além da ocultação do corpo físico, comportava também a metódica despistagem dos familiares, cuja esperança ficaria para sempre emaranhada à poluída máquina burocrática.

### 3.1.1. O exílio e a profissionalização do cancionista

*Chico Buarque de Hollanda na Itália* (RGE, 1969), primeiro disco que cabe no nosso recorte, sai, curiosamente, em janeiro de 1969 na Itália, incluindo versões italianas dos sucessos brasileiros de Chico Buarque, interpretadas com perfeita pronúncia pelo autor original mas traduzidas por Sergio Bardotti, naquela altura “referência humana e profissional para os artistas que desejavam ter visibilidades em nosso país [a Itália]” (TOMASSI, 2022, p. 61), e arrançadas por Enrico Simonetti, também conhecedor em primeira pessoa do Brasil. A saída do álbum coincide com a abertura, para o cantor brasileiro, de uma fase da vida no mínimo complicada: em 3 de janeiro de 1969, de fato, ele saíra do Brasil, indo morar na Itália por 14 meses. À raiz desta escolha se encontra num evento de intimidação por parte do Dops, a saber, Departamentos de Ordem Política e Social, que na época consistia numa peça estratégica da articulada máquina de vigilância que o regime militar usava para produzir informações sobre as pessoas e suas malhas sociais e políticas; tais informações deveriam não só tornar o governo consciente e lúcido dos movimentos sociais, mas também produzir a culpabilidade dos vigiados, se necessário.

A instituição do Dops, nascida em tempos antecedentes às ditaduras, em 1924 (com a lei n. 2304 de 30 de dezembro), e logo associada ao Serviço Secreto, criado em 1940, foi a principal arma letal nas operações policiais e de combate aos crimes políticos. Isso se dá, pelo menos, até a instituição da Operação Bandeirante (Oban) e a criação dos Destacamentos de Operações e Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), que se ocupariam de sequestros, interrogatórios e torturas. A partir de 1969, o sistema de coleta e análise de informações e de execução da repressão tornou-se maior e mais sofisticado com a criação, em São Paulo, da Operação Bandeirantes (OBAN), um organismo misto formado por oficiais das três Forças e por policiais civis e militares, e programada para combinar a coleta de informações com interrogatório e operações de combate. A OBAN foi financiada por empresários paulistas que estabeleceram um sistema fixo de contribuições – cujo funcionamento é, até hoje, um dos mais bem guardados segredos da ditadura. Também serviu de modelo para a criação, em 1970, dos Centros de Operação e Defesa Interna (CODI) e os Destacamentos de Operação Interna (DOI). Os CODI-DOI estavam sob o comando do ministro de Exército, então Orlando Geisel, conduziram a maior parte das operações de repressão nas cidades e atuavam sempre em conjunto: os CODI como unidades de planejamento e

coordenação; os DOI subordinados aos CODI se conduziam como seus braços operacionais. No entanto, o órgão competente a nível informativo (e não operativo) era o Serviço Nacional de Informações (SNI), criado logo em junho de 1964, encarregado de remeter diretamente ao presidente; o SNI se ramificava nas Divisões de Segurança e Informação (DSI) e na Assessoria de Segurança e Informação (ASI). Os ministérios militares, mais pragmáticos, tinham seu próprio sistema de informações, que era tanto informativo quanto operativo, e também podiam contar com as delegacias e as divisões estaduais, entre as quais estavam os Dops. Voltando ao caso de Chico Buarque, o Dops se torna personagem da sua trajetória em 1968.

Conforme já tivemos a possibilidade de destacar, de fato, esse foi um ano de crescentes pressões sociais no Brasil, sobretudo pela atividade do movimento estudantil, que reivindicava liberdades reprimidas já há anos; entre essas manifestações cabe a Passeata dos Cem Mil, manifestação pacífica realizada no Rio de Janeiro no dia 26 de junho. E assim, voltando à história de Chico Buarque, na madrugada de 18 de dezembro de 1968, apenas cinco dias depois da decretação do AI-5, Chico é sequestrado pelo Dops não só por ter participado da Passeata, mas também por outro crime, dessa vez de matriz artística, isto é, a ousadia na peça teatral *Roda-viva*, em que um ator, supostamente, defecava num capacete; tal acusação, em verdade, deveria ser direcionada à *Primeira Feira Paulista de Opinião* de Augusto Boal, pois em *Roda-viva* não acontecia nada do que fora incriminado, segundo hipótese levantada também por Werneck (2006, p. 68):

Como na montagem carioca não havia nada que se parecesse com isso, Chico, ao ouvir o general, chegou a pensar que em São Paulo o diretor pudesse ter extrapolado. Mas não: a cena do capacete convertido em penico fizera parte de outro espetáculo, [*Primeira*] *Feira paulista de opinião*, levado na mesma época na sala Gil Vicente, também no teatro Ruth Escobar. Uma hipótese razoável é que os bandidos do CCC [Comando de Caça aos Comunistas], naquela noite, chegaram tarde para quebrar a *Feira*, que já havia acabado – e, para não perderem a viagem, quebraram *Roda-viva*. (Werneck, 2006, p. 68)

Depois do interrogatório, ele foi liberado com a obrigação de pedir licença caso quisesse deixar a cidade, permissão que obteve para viajar à França, com o pretexto de participar da feira mundial da indústria fonográfica, a Midem, em Cannes, em janeiro. De lá, viajaria para a Itália, onde ficaria por 14 meses.

Abre-se, assim, aquele que é notoriamente definido como o autoexílio do cancionista, motivado, por um lado, por uma série de razões pessoais em coincidência com o recrudescimento da situação política no Brasil, e, por outro lado, pelas perspectivas econômicas proporcionadas pelo investimento da RGE, então gravadora do artista, que resolvera monetizar

o sucesso da versão italiana de “A banda”, executada e tornada conhecida pela famosíssima cantora Mina um ano antes, tentando encaixar Chico no circuito internacional. *Chico Buarque de Hollanda na Itália*, divulgado tanto na Itália quanto no Brasil, vende mais de 200 mil cópias na Itália (como registrado pela ficha específica no site do autor), mas é a última satisfação financeira que ele obtém lá: os biógrafos concordam em definir o autoexílio como uma fase triste, seja pelo afastamento do Brasil, seja pela inquietação que a situação política no país comporta, seja pela preocupação econômica; esta seria ligada, por uma lado, à escassez de atenção midiática no país estrangeiro – que, depois de um primeiro momento de euforia, logo ia esvanecer – e, por outro, à impossibilidade de acessar os direitos autorais congelados no Brasil (ZAPPA, 2016, p. 103, 105).

É interessante ressaltar que o disco, que não é simples compacto de poucas faixas, mas verdadeiro LP, foi praticamente esquecido pelos maiores biógrafos (HOMEM, 2009; WERNECK, 2006; ZAPPA, 2016), talvez esmagado pelo outro álbum em italiano, *Per un pugno di Samba* (RCA Victor, 1970), que gozaria de mais divulgação também graças à colaboração de um italiano ilustre como Ennio Morricone, compositor internacionalmente célebre: a parceria com ele, bem evidente na capa, valeu ao disco até o nome, referido a um dos tantos filmes (*Por um punhado de Dólares*, de 1964) dos quais Morricone tinha composto a trilha sonora, quase que para evitar mal-entendidos. A necessidade de associar o nome de Chico Buarque a outro bem mais querido ao público italiano, também em detrimento de Sergio Bardotti, que verteria a maioria das letras, talvez seja indicativo do ceticismo que a gravadora, italiana, reservava a Chico Buarque, mandatário de um gênero que não podia ser entendido, em termos de larga escala; o mesmo conceito é relatado também pelo mesmo autor em entrevista para Regina Zappa, falando sobre a turnê que ele e Toquinho fizeram pela bota, abrindo o espetáculo de Josephine Baker:

A gente se apresentava na primeira parte do show: um grupo de rock, uma cantora canadense e nós, com música brasileira. Era super exótico. [...] eu fazia aquela primeira parte totalmente vendido. Não, não agradava nada. As pessoas olhavam e pareciam dizer: “Que coisa é essa?”. Mas eu tinha o triunfo d’“A banda”, que era o sucesso de Mina [...]. Os sambas, o pessoal não entendia nada. (ZAPPA, 2016, p. 104)

Os biógrafos, talvez coadjuvados pela aflição do próprio protagonista da história em lembrar um período nada fácil, poderiam ter confiado justamente naquele mesmo escasso retorno de reconhecimento midiático. Nesse sentido, vale retomar a opinião de La Via (2014, p. 23) para uma possível leitura do fracasso midiático e, conseqüentemente, discográfico, sofrido por Buarque durante o período italiano: não só por um critério crítico que envolva os

gostos musicais, que, de qualquer forma, refletem a clivagem entre a música brasileira e *le canzonette* da música ligeira em voga na época (clivagem que La Via define, com razão – se entendida nessa lógica –, “atraso musical”), mas também pela indiferença do público para com as premissas históricas, sociais e políticas daquela música, assim como da presença do cantor brasileiro na Itália. Mais indulgente com o público é o mesmo Chico: “A música brasileira não era o que é hoje lá fora. Ninguém se interessava” (ZAPPA, 2016, p. 103). Fica o fato que o fracasso foi tal que a RCA Victor italiana o despediu, e a RGE, também errada para com os prognósticos de monetização da fama obtida por meio da Mina, não o renovou.

No entanto, a revista semanal “inTerValo”, de março de 1969, divulga outra abordagem à situação do cancionista, amenizando sua estada no artigo “Chico não volta tão cedo”:

Não se sabe exatamente quando Chico voltará ao Brasil. [...] O regresso à Itália seria imediato, onde ainda há muita música a gravar, os convites para trabalhar na tv (Chico tem participado regularmente do programa semanal da cantora Mina), os shows em boates (apresenta-se na “Bussola”). Se prolongar por bastante tempo sua permanência em Roma, Chico só estará aproveitando a maré alta do sucesso que suas músicas alcançam naquele país, [...]. Basta dizer que seu primeiro LP, cantado em italiano, já vendeu mais de duzentas mil cópias. (1969, p. 11)

Sem aludir, obviamente, aos motivos políticos do exílio, o artigo aponta para “muita música a gravar”, acertando as previsões. Só em 1969, Chico Buarque publicaria ainda, sempre pela RGE, o compacto *Chico Buarque de Hollanda em italiano* e outro compacto, destinado ao mercado brasileiro, *Umas e outras*, com as quatro faixas “Onde é que você estava?”, “Umas e outras”, “Benvinda” e “Até pensei” (essa última já publicada em *Chico Buarque de Hollanda vol. 3*, em 1968); além disso, trabalharia a dois álbuns: o já citado *Per un pugno di Samba*, que sairia no ano seguinte para o público italiano; e um outro, *Chico Buarque de Hollanda n. 4*, primeiro trabalho pela Polygram/Phonogram/Philips.

A tanta produção de Chico Buarque nos relativamente poucos meses de exílio na Itália, juntada com as várias atividades musicais que ele teve que empreitar, entre shows públicos, privados, de abertura, em televisão, durante turnês, etc, se coloca dentro de uma dinâmica que Zappa (2016, p. 101) também destaca: “Foi na Itália, onde passou 14 meses, entre 1969 e 1970, que Chico entendeu que era profissional de música. Que precisava disso para viver”. Nela, e na admissão dele de ter feito música “totalmente vendido” (ZAPPA, 2016, p. 104), reconhecemos o rendimento de Chico Buarque a seu papel de trabalhador, aos ditames da indústria cultural.

É interessante aproveitar outra reflexão por meio do repertório musical que ele leva, traduzindo determinadas letras, ao público italiano. *Chico Buarque de Hollanda na Itália*

contem “Far niente (Bom tempo)”, “La banda (A banda)”, “Juca”, “Olê, olá”, “Rita (A Rita)”, “Non vuoi ascoltar (Você não ouviu)”, “Una mia canzone (Meu refrão)”, “C’è più samba (Tem mais samba)”, “Maddalena è andata via (Madalena foi pro mar)”, “Carolina”, “Pedro pedreiro”, e “La TV (A televisão)”; *Chico Buarque de Hollanda em italiano* contem “Ciao ciao addio” e “Cara cara (Cara a cara)”; e *Per un pugno di Samba* “Rotativa (Roda viva)”, “Samba e amore (Samba e amor)”, “Sogno di un carnevale (Sonho de um carnaval)”, “Lei no, lei sta ballando (Ela desatinou)”, “Il nome di Maria (Não fala de Maria)”, “Funerale di un contadino (Funeral de um lavrador)”, “In te (Mulher, vou dizer quanto te amo)”, “Queste e quelle (Umas e outras)”, “Tu sei una di noi (Quem te viu, quem te vê)”, Nicanor”, “In memoria di un congiurato (Tema dos inconfidentes)”, “Ed ora dico sul serio (Agora falando sério)”. Não cabendo aqui, infelizmente, uma análise tradutológica, cabe ressaltar que esse corpus de canções em italiano compreende um total de 26 faixas, vertidas por outros, que se agrupam com base em princípios diferentes: *Chico Buarque de Hollanda na Itália* e *Chico Buarque de Hollanda em italiano* agrupam os sucessos “clássicos” de Chico (correspondendo o primeiro, em particular, quase perfeitamente ao primeiro álbum em absoluto dele, de 1966), enquanto o álbum em parceria com Morricone contém composições mais recentes, chegando até a incluir algumas inéditas, ou seja, a que o autor estaria trabalhando justamente da Itália, para cumprir seu contrato com a Phonogram e publicar *Chico Buarque de Hollanda n. 4*. Tal dinâmica pode refletir, no caso do primeiro álbum publicado pela RCA, a tentativa de reproduzir, em terra estrangeira, o lançamento do cancionista, enquanto, no segundo, a vontade de arriscar novamente com o mesmo autor, sobretudo pelo fato de valer-se dos arranjos do conhecido músico. Obviamente, faixas que estariam longe do ideal estereotipado de samba e do brasileiro, nunca foram lançadas.

*Chico Buarque de Hollanda n. 4*, gravado entre Itália, onde Chico registrou as vozes, e Brasil, onde Camargo Mariano registrou a base, também se coloca na mesma conjuntura de necessidade econômica do autor, deixando-o extremamente insatisfeito com o trabalho, apressado e confuso (ZAPPA, 2016, p. 106).

Concluindo aquela que é o segundo parêntese italiano na vida de Chico Buarque, o próprio autoralaria desse período como de “um momento muito difícil, porque queria fazer de Roma a minha verdadeira pátria, mas ao mesmo tempo pensei com nostalgia no Brasil” (CASTALDO, 2000, não paginado – tradução nossa), que podemos imaginar, em última instância, como extremamente contido entre, de um ponto de vista humano, a ameaça do regime e a dificuldade de sentir próprio um país estrangeiro, mas também, em nível estético, entre as

críticas dos colegas pelas escolhas estéticas e de vida (ZAPPA, 2016, p. 107) e a indiferença do público italiano.

### **3.1.2. *Apesar de você / Desalento: o encontro com a censura***

Vinicius de Moraes, grande companheiro da estada italiana de Chico, foi aquele que sugeriu para ele voltar “fazendo barulho”, como testemunha a maioria das biografias, quando, sob pressão do diretor da nova gravadora Phonogram, André Midani, que o convenceu de que no Brasil as coisas estavam melhores, ele voltou do exílio, em março de 1970. E, de fato, se por um lado a volta para o Brasil comportou a resolução dos problemas econômicos, por outro começou a fase, não menos infeliz sob o aspecto financeiro do trabalho, da censura. Por isso, vale, agora, abrir um parêntese sobre a articulação das leis de censura prévia em vigor naquela época e nos anos sucessivos.

No período que nos interessa, de fato, a censura no Brasil se compõe de um incremento gradual a partir do decreto n. 20.493 de 24 de janeiro de 1946, legado do regime anterior, que regulamentava “a censura de diversões públicas” e assimilava “os responsáveis pelas irradiações por meio da radiotelefonía”, tema do capítulo V, “aos empresários teatrais”, sendo a eles negada a autorização a representar, exhibir ou transmitir qualquer obra que representasse uma ofensa ao decoro público, à dignidade nacional e à religião, e que desprestigiasse o regime e as forças armadas. Com essa sólida base de defesa à moral e ao poder instituído, em 21 novembro de 1968 é decretada a lei n. 5.536, que institui, no artigo 15, o Conselho Superior de Censura (CSC), compondo-se de 15 membros diretamente subordinados ao Ministério da Justiça, com o papel de “rever, em grau de recurso, as decisões finais, relativas à censura de espetáculos e diversões públicas, proferidas pelo Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal e elaborar normas de critérios que orientem o exercício da censura, submetendo-os à aprovação do Ministro da Justiça”. Ainda, em 26 janeiro de 1970, uma vez decretado o quinto dos 17 atos que foram promulgados entre 1964 e 1977 para segurar o reforço legal do poder executivo dos militares, o decreto-lei n. 1.077 regulamenta a fase mais crítica da censura, estendendo a um vago “todos os meios de comunicação” o controle do “Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal” sobre “a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes”, que, quando apurado, comportará a proibição da “divulgação da publicação e determinará a busca e a apreensão de todos os seus exemplares”, tanto nacionais quanto importados.

Limitando desde já o papel do CSC, ou seja, “O Conselho Superior de Censura, o Departamento de Polícia Federal e os juizados de Menores, no âmbito de suas respectivas competências, assegurarão o respeito ao disposto neste artigo”, o golpe definitivo chegaria em 2 de junho de 1972, por meio do decreto n. 70.665, que criará dentro do Departamento de Polícia Federal (DPF) o órgão preposto à censura, isto é, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Por ela atingir diretamente a esfera, entre outras, da informação e da divulgação da cultura, tão querida à classe média que os militares precisavam conter, a luta para qualificar a censura, dando-lhe uniformidade e respeitabilidade, foi substancial, mas, muitas vezes, justamente no âmbito da censura de obras literárias (incluindo nelas, é claro, a MPB), chegou a ser despropositada e ridícula, enquanto meios mais violentos, alcançados com a repressão propriamente dita, eram reservados às camadas populares que se engajavam na luta armada.

Quanto às letras musicais, é hoje possível acessar e consultar livremente os documentos submetidos à censura pelo Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), acessando por meio das credenciais da conta pessoal gov.br e procurando nos fundos que agrupam, indexados e, pela maioria, também digitalizados em arquivos baixáveis, todos os requerimentos endereçados ao DCDP; os fundos se dividem em três: “BR DFANBSB NS”, “BR RJANRIO NS”, “BR RJANRIO TN”, sendo possível encontrar a maioria dos documentos nos fundos do Rio de Janeiro.

Voltando às consistentes consequências dessas leis na produção e na vida de Chico Buarque, em 1970, com efeito, ele publica pela Philips o compacto que contém “Apesar de você” num lado e “Desalento” no outro, ambas enviadas para avaliação à censura federal em documento de dia 24 de novembro de 1970 e liberadas já dois dias depois. O disco, inicialmente, não é percebido como contrário às leis do decoro pela censura prévia, nem pela segunda composição, um samba intimista e discreto, nem pela primeira, abertamente contra o governo vigente. Só depois de um bom tempo em que “Apesar de você” foi tocando em qualquer meio e vendendo quase mais de 100 mil cópias (WERNECK, 2006, p. 77) que a canção foi captada em toda sua carga de protesto, e, segundo as regras vigentes do decreto-lei n. 1.077, o exército fechou a fábrica carioca no Alto da Boavista e destruiu o estoque (sem considerar, porém, que a gravadora continuava com a matriz, o que possibilitaria a liberação da canção em 1978).

Seria aberta, então, a fase notoriamente conhecida como o engajamento de Chico Buarque, sendo, contudo, uma questão complicada de avaliar. O autor, muitas vezes, demonstrou não aprovar sua correspondência única e direta com um autor de música de

protesto, rótulo que já afirmamos ser limitante para com a potencialidade de uma atividade artística. Sintético é, nesse sentido, o depoimento que ele fez para Zappa:

As pessoas aplaudiam muito mais quando eu entrava que quando eu saía. Começou a ficar muito pesado esse negócio. A minha música passou a ser menos importante do que aquilo que esperavam que eu dissesse. [...] Não tenho paixão pela política. Me envolvi mais do que desejava. [...] Foi nessa época que parei de fazer show. A pressão contra o posicionamento político nunca me inibiu, o que me inibia era a pressão a favor, a cobrança. (ZAPPA, 2016, p. 112-113)

A chave de interpretação mais apropriada para a rotulação de Chico Buarque reside, antes que em motivações mercadológicas, exatamente na situação política dos anos 70 e, especificamente, no clima de controle daqueles anos: nesse contexto, a radicalização da ditadura não deixou espaços para posições sombreadas ou dúbias, comportando uma dicotomia total. Quem não concordou e não ficou calado automaticamente se colocou na posição oposta à ordem estabelecida, tornando-se inimigo a ser reprimido. E, justamente por ele ter voltado do autoexílio, prorrompendo com uma canção dedicada ao autoritarismo do presidente Médici, ele foi relacionado com a figura do porta-voz político, daquela política então silenciada. Isso resultou, novamente, numa dupla pressão: por um lado, a obrigação, ansiada pelo público, de se envolver no discurso contra a ditadura; pelo outro, a pretensão, por parte dos censores, de enxergar material de fundo político em qualquer composição, mesmo se não presente.

Na conjuntura dessa dupla pressão, de qualquer lado externa ao autor, é possível encontrar novamente a ação da indústria cultural, que classifica o trabalho do autor independente da sua vontade, tornando-o famoso e reprimido ao mesmo tempo, porque dele é cobrada a demanda do público, ou seja, a interpretação do seu desejo de liberdade da classe média em detrimento da repressão ditatorial. Deslumbrante, nesse sentido, o depoimento de Marieta Severo: “Chico sempre teve consciência do seu papel nesse tempo politicamente difícil para todos, e é claro que as exigências e cobranças tinham a ver com as posturas dele. Ele foi assumindo, comprando aquilo” (ZAPPA, 2016, p. 113). Essa abordagem, indulgente com o saudável trabalho de Chico Buarque, diferentemente da pressão por ele sofrida, não quer desconsiderar a lucidez, a coerência e também o engajamento político que fazem certamente parte da sua vida, mas quer simplesmente refletir sobre o excesso de controle imposto pelas instâncias do trabalho cancional. É fato que as letras de Chico Buarque daqueles anos conseguem restituir o panorama cotidiano do Brasil da época, e é fato também que o ponto de vista de quem pintou tais panoramas era oposto e contrário aquele dos militares. Mas é verdade também que, dali em diante, ele seria vítima de uma censura sistemática e batente, em uma

dinâmica posta em marcha também, talvez, pelo caráter desafiador do próprio artista. Se algumas composições seriam liberadas com prévia alteração da letra, vale lembrar que uma certa quantidade de canções não teria visto a luz até o abrandamento efetivo do regime, que já colocamos, mais ou menos, em 1978.

### 3.1.3. O exercício da profissão contra a repressão censória

Englobando as duas faixas que saíram precedentemente num compacto, ou seja, “Minha história” e “Valsinha”, *Construção* (Phonogram, 1971) é um dos álbuns mais importantes na carreira de Chico Buarque e na história da MPB, fruto da união de algumas composições juntadas entre a experiência italiana e o retorno na pátria, que propõe uma visão muito uniforme do presente do indivíduo, nos seus matizes que se declinam ora com sua inserção na sociedade, ora com sua condição humana. A revista “Realidade”, em fevereiro de 1972, dedica a capa à cara de Chico, devolvido, com *Construção*, ao sucesso de “A banda” não só partindo de um ponto de vista genuinamente crítico, pela qualidade artística, mas também pelo impetuoso retorno de vendas:

*Construção* criou problemas industriais nunca antes vividos pela Philips. A demanda de 10.000 discos por dia, nas primeiras semanas, levou à fábrica a contratar duas gravadoras concorrentes para prensá-los, obrigou o pessoal a trabalhar em turnos de 24 horas por dia e o futebol de sábado, rotina de vários anos dos empregados e artistas, ficou suspenso durante quase dois meses. (RIBEIRO, 1972, p. 16)

Mesmo não sendo tão explicitamente adverso à censura como “Apesar de você”, o disco apresenta implicações com o sistema que não são menos arriscadas. Uma anedota ligada ao nascimento do álbum conta que o advogado da Phonogram, João Carlos Müller Chaves, ao entregar a letra de “Construção” para a comissão de censura, pediu que a proibissem, obtendo, como que para contrariá-lo, a autorização integral da composição (WERNECK, 2006, p. 78). Porém, uma sorte diferente foi reservada a outras quatro de dez faixas, liberadas só depois da reelaboração das letras: “Deus lhe pague”, “Cordão”, “Samba de Orly” e “Minha história”.

“Deus lhe pague” é inicialmente apresentada à DCDP de Rio de Janeiro para ser avaliada no dia 27 de julho de 1971, bem como outras letras do álbum, sendo vetada já em 2 de agosto “Por parecer um ‘recado’ com duplicidade de sentido, que tanto pode ser dirigido a alguém ou algo abstrato”. Poucos dias mais tarde, em 26 de agosto, a letra é apresentada, modificada de acordo não tanto com as sugestões da censura, que a tinha vetado em geral, quanto, aparentemente, por uma escolha métrica e compositiva do autor: conforme consta na

versão definitiva a ser gravada, “A permissão pra nascer” se torna “A certidão pra nascer”; o verso “Pelo pavor da cidade, que a tempestade está aí” é eliminado e substituído com “Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir”, inicialmente posto em abertura da estrofe precedente, agora integrada com “Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir”; outras modificações, ou seja, “pela cidade a zunir” em lugar de “que a gente sente ela vir” no segundo hemistíquio do terceiro verso da penúltima quadra, e “intensa mosqueira” e “sujar” no segundo verso da penúltima estrofe, substituídos respectivamente com “moscas-bicheiras” e “beijar”, foram aportadas para tornar a composição mais dramática e grotesca. Mas, novamente, a letra foi vetada por “conter certas palavras não adequadas a boa letra”, sendo estas, supostamente, “crime”, “cachaça” e “cuspir”, por elas serem sublinhadas por marcas gráficas. A letra seria liberada só depois de um recurso para Brasília.

De maneira parecida, quando apresentada pela primeira vez para a DCDP, “Cordão” também é vetada por representar um “protesto contra a ordem vigente”, com relevo pelo verso “Nas grades do coração”, que teria “sentido dúbio”. Para conseguir a liberação, o verso foi substituído por “As portas do coração”, enquanto outras alterações, como “Pois quem / Tiver nada pra perder / Vai formar comigo o imenso cordão” em lugar de “Pois quem / Ao menos souber amar / Vai formar comigo o imenso cordão” e “Quero ver o Carnaval” em lugar de “O tremendo Carnaval”, foram implementadas sem declaradas imposições censórias.

Quanto a “Samba de Orly”, ela carrega, desde o título, o sentido de hino dos exiliados que representaria dali a pouco: pensada inicialmente como “Samba di Fiumicino” por fidelidade ao lugar onde acontecera o adeus entre Chico Buarque, que ficava na Itália, e Toquinho, de volta ao Brasil, o nome do aeroporto mudaria para “Orly” para abranger a condição do exilado em geral, visto que em Paris na época residia a maior comunidade de exiliados (BACCHINI, 2008, p. 48), mas também por uma questão fonética (WERNECK, 2006, p. 75). A letra, composta junto com Vinicius de Moraes, leva três versos modificados: entre as dicas e as saudações que o autor endereça ao amigo de volta para a casa, “pede perdão pela omissão / um tanto forçada” precisa ser transformada em “pede perdão pela duração / dessa temporada”, para evitar a referência direta à própria censura. Pelo contrário, e inexplicavelmente, nos versos “mas beija / o meu Rio de Janeiro / antes que um aventureiro / lance mão”, a referência ao governo Médici, prestes a tomar inapropriadamente posse de algo como um aventureiro, seria subscrito.

A outra canção parcialmente modificada consiste na versão em português de “Gesù bambino”, originariamente cantada pelo italiano Lucio Dalla e escrita por ele e Paola Pallottino, que teve que mudar o nome em “Minha história” para evitar menções à religião oficial. O

curioso é que a mesma sorte foi reservada, na Itália, também para a canção original, que foi titulada com a data de nascimento de Dalla (“4/3/1943”) e podada de qualquer referência à religião para poder participar da XXI edição do Festival di Sanremo, também ocorrida em 1971.

Mas há duas canções vetadas no mesmo período que não fazem parte do álbum. A primeira é “Bolsa de amores”, a ser interpretada por Mário Reis (será lançada só em 1993), é censurada em 21 de julho de 1971 “por ter o autor empregado palavras comuns ao linguajar da Bolsa de Valores, mas que não se adaptam a uma mulher principalmente em letra de música popular”; no documento é acrescentado que “O autor parece estar de uns tempos para cá muito ‘procupado’ em denigrar a reputação de todas as mulheres, vide uma das últimas composições – ‘Minha história’, que relata a vida de um homem filho de uma prostituta”. A outra, “Primeiro encontro” (ou “Susana”), é censurada em 2 de agosto de 1971 enquanto “contrária à moral” e nunca mais gravada.

Os problemas não se limitam à música material, mas são encontrados também na televisão. Em setembro de 1971, os participantes do VI Festival Internacional da Canção, que tinham aceitado uma inscrição especial para os compositores mais famosos que, assim, não correriam o risco de uma eliminatória, retiraram suas canções em cima da hora: a canção de Chico, “Que horas são?”, nem sequer existia (WERNECK, 2006, p. 82). O protesto, mais que contra a rede Globo, queria se manifestar contra a censura, mas a interconexão entre governo e a maior rede televisiva brasileira não tardou a se manifestar: um assistente de direção da rede, Paulo César Ferreira, pediu ao Dops que todos os cantores fossem enquadrados; apesar dele não obter êxito, a Globo vetou Chico em seus programas. Seria só em 1977 que uma canção do compositor, “Maninha”, voltaria a ser usada como tema de uma novela da Globo, *Espelho mágico*, seguindo algumas outras na mesma função. Só em 1986 ele voltaria a acessar pessoalmente o palco, ao comando do programa mensal *Chico e Caetano*.

A mesma dupla é autora do álbum *Caetano e Chico juntos e ao vivo* (Phonogram, 1972), gravado em ocasião do show com Caetano Veloso, recentemente regressado do exílio imposto em Londres e já com *Transa* (Phonogram, 1972) em exposição. O encontro, bastante esperado, teve ressonância epocal, ocorrendo nos dias 11 e 12 novembro de 1972 no Teatro Castro Alves de Salvador de Bahia, e produziu um LP de 11 faixas entre aquelas compostas e interpretadas por um e por outro autor, apenas afetado pela má qualidade técnica e pelo número de alterações impostas pela censura, todas a cargo de canções compostas por Chico Buarque (isso é, “Partido alto”, “Atrás da porta”, “Bárbara” e “Ana de Amsterdam”); ele se encontrava, no final do ano, oficialmente na sua fase madura, colhendo os frutos de *Construção* e compondo para a peça

*Calabar*, da qual falaremos mais para a frente. O caso do álbum ser gravado ao vivo nos permite perceber os escapes da censura em fase de execução durante o show.

Por exemplo, da letra de “Partido alto” tiveram de ser mudadas duas palavras, ou seja, “brasileiro”, trocado por “batuqueiro”, e “títica”, substituído por “coisica”, para evitar ofensa ao povo brasileiro, sendo assim admitida em requerimento de dia 29 de setembro de 1972:

Se é engraçado ou uma infelicidade para o autor ter nascido no Brasil, país onde ele vive e encontra esse povo generoso que lhe dá sustento comprando e tocando seus discos, e pagando-o regamente nos seus shows, afirmo que ele está nos gozando. Opino pelo veto. (WERNECK, 2006, p. 78)

Contudo, as palavras censuradas são, no caso da primeira, completamente silenciadas pela interpretação tropicalista de Caetano, enquanto a segunda é coberta pelos aplausos do público. A faixa é parte também de outro disco de autoria não unívoca de Chico Buarque, ou seja, *Quando o Carnaval chegar* (Phonogram, 1972), trilha sonora do filme homônimo dirigido por Carlos Diegues. Aqui também, tem a mesma censura de “Partido alto”, dessa vez interpretada pelos MPB-4, e de “Caçada”. O texto dessa última é vetado em 4 de abril de 1972 por ser definido “puramente erótico”, e sucessivamente liberado especialmente “para ‘shows’, onde se caracterizará uma restrição etária conveniente”.

Em “Atrás da porta”, o verso “Nos teus pelos”, considerado escabroso, foi coberto com os ruídos da plateia, e substituído com “No teu peito” para gravações sucessiva, segundo a versão apresentada, e aprovada, em 26 de fevereiro de 1973.

Quanto à faixa “Bárbara”, ela esconde por trás do silenciamento a prova de que a tentação de amor experimentada é homossexual. Censurada e liberada já em 6 de dezembro de 1972 para a publicação desse álbum, Chico Buarque, em vista da encenação da peça *Calabar*, preferiu a ideia de modificar os primeiros dois versos da quarta estrofe, aqueles afetados pela censura, pedindo sua substituição com um novo requerimento de 14 de fevereiro de 1973: assim, a substituição de “Vamos ceder enfim à tentação das nossas bocas cruas / E mergulhar no poço escuro de nós duas” em “Deixa eu te semear a solidão, matar as nossas sanhas / E te arrancar o mel e o leite das entranhas” foi examinada e liberada em dia 1 de março, mesmo se nunca realmente gravada.

Em “Ana de Amsterdam”, a palavra “sacana” foi substituída por “bacana”, concedida na publicação desse álbum, mas depois, também em ocasião da publicação do LP *Chico canta*, completamente reduzida a faixa instrumental, enquanto impossível de censurar suficientemente a história de prostituição da qual a letra tratava.

Mais uma experiência com a música ao vivo destaca um caso específico de censura que não envolve apenas a letra: é esse o caso da exibição de “Cálice” no show Phono73, um grande evento promocional organizado pela gravadora Phonogram no Palácio das Convenções do Anhembi em São Paulo para acontecer entre os dias 11 e 13 de março. A letra da canção tinha sido apresentada em registro n. 20153 em 4 de maio de 1973 e vetada integralmente, por razões hoje mais que conhecidas, já no dia 10 seguinte. Os compositores da canção, Gilberto Gil e Chico, ficaram no palco apenas tocando as notas no violão e acompanhando a melodia o primeiro com sons vocais, enquanto o segundo a pontuava com a palavra “cálice”, chegando até a frisar parte significativa do refrão, até o momento em que o som do seu microfone foi cortado por ordenação de um fiscal da censura, conforme especificado em artigo “Um fiscal da censura”, publicado no “Jornal da Tarde” de 14 de maio, que retificava o precedente “Chico censurado duas vezes, pela censura e pela Phonogram”, do dia 12. Ficava claro, assim, que ninguém, mas especialmente Chico, ficava impossibilitado de falar sobre o governo militar, ao menos que falasse extremamente bem, como certamente ele não entendia fazer.

#### **3.1.4. Chico (não) canta [Calabar]**

Entretanto, as intimações para Chico Buarque depor, na primeira metade da década de 1970, foram frequentes, sob forma de “Intimação” ou “Convite”. Ele se apresentou mais de vinte vezes (WERNECK, 2006, p. 83), sem permissão para levar advogado, no Dops, e algumas vezes no Exército. O auge da censura, entre 1973 e 1974, foi sofrido pela peça *Calabar: o elogio da traição*, escrita junto com o poeta moçambicano Ruy Guerra; o enredo da peça enfocava o evento histórico da colaboração do mulato pernambucano Domingos Fernandes Calabar com o invasor holandês Maurício de Nassau e contra a coroa portuguesa na primeira metade do século XX. O texto foi submetido à Polícia Federal que, inicialmente, liberou-a com alguns cortes. No momento do ensaio previsto para a censura, esta não apareceu, causando o adiamento da estreia. Em 30 de outubro de 1973, o texto foi reexaminado, ficando encalhado até 22 de janeiro de 1974, quando foi decretado o veto da peça e a aparição do próprio nome do personagem protagonista, proibindo, ainda, que se divulgasse a dita proibição. A censura da peça foi um desastre financeiro para os investidores, ou seja, os dois autores e o ator Fernando Torres: a perda foi de 200 mil cruzeiros (WERNECK, 2006, p. 84). Apenas pôde ser reaproveitada uma parte da cenografia, reutilizada no show de Chico e o grupo MPB-4 *Tempo*

e *contratempo* (mas igualmente proibido, como proibida foi a gravação do show em disco), e as canções, publicadas em disco, obviamente, mutilado.

A primeira tiragem do álbum levava o nome, vetado, de *Calabar*, também reproduzido graficamente pela capa, pichado em um muro. Pelo fato de o nome ter sido vetado, toda a tiragem seria logo retirada do mercado por ordem do regime, sendo substituída por outra de capa branca, sem indicação ou publicidade, levando apenas o nome do autor. A anônima versão não obteve vendas boas. Por isso, no ano seguinte, a Philips lançou a versão definitiva, um LP cuja capa levava o perfil do artista, de bigode e boné, e o título *Chico canta*. O título pensado originariamente para o álbum, *Chico canta Calabar*, teve que sair cortado do complemento direto, não só porque Calabar fora mandado como impronunciável, mas também porque a sigla que decorreria do título, CCC, se relacionaria à organização Comando de Caça aos Comunistas.

Das 12 faixas do álbum, 4 tiveram a letra modificada. “Ana de Amsterdam”, por exemplo, sobre uma prostituta vinda da Holanda, como já referido acima, foi completamente censurada, sendo publicada apenas na versão instrumental arranjada por Edu Lobo. “Bárbara”, em que Chico interpreta um eu lírico feminino, teria, aqui também, a expressão “de nós duas” completamente silenciada. Em “Não existe pecado ao sul do equador”, mesmo sendo a letra, já a partir do título, de referência decididamente explícita para com o conteúdo sexual, só o verso “Vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor” precisou ser substituído por “Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor”. Na canção “Fado tropical”, nos versos brancos recitados pelo eu lírico português, fica silenciada a palavra “sífilis”, listada, ao par do lirismo, entre as heranças deixadas pelos colonizadores; talvez não tenha sido captada a ironia dos versos seguintes, deixados íntegros: “Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar / Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora”. Isso porque a ligação entre Portugal e Brasil tinha sido reforçada, na época, pelos laços entre o governo Médici e a ditadura fascista de Marcelo Caetano.

### 3.1.5. Supressão e reapropriação de Chico Buarque

Com a ruína financeira imposta pelas leis governamentais, Chico Buarque entendeu que não era mais possível continuar, nesse estado de coisas, a levar sua autoria ao mercado sem ser afligido pela castração do texto verbal das canções. Uma contagem de caráter estatístico, de

fato, ligava seu nome como compositor à censura: “A proporção chegava a ser de duas músicas vetadas para uma liberada, mesmo assim com cortes” (HOMEM, 2009, p. 123). Como o mesmo autor lembra em depoimento: “A censura enxergava mensagens subliminares onde não existia e o pessoal de esquerda também queria ver essas mensagens. ‘Ah, mas você quis dizer...’ Não, não quis dizer nada, é uma canção de amor” (ZAPPA, 2016, p. 113). A solução mercadológica para cumprir o prazo de um disco publicado por ano imposto pelo contrato discográfico foi a de gravar um álbum em que Chico Buarque apenas interpretasse canções de autoria alheia: saiu, assim, *Sinal fechado* (Philips, 1974). A publicação do álbum se torna interessante também para melhor entender a elasticidade do conceito de autoria sobre o qual dissertamos no capítulo 2: vetado de assinar canções como compositor, ele conseguiu igualmente cumprir os deveres contratuais publicando um disco inteiramente (ou quase, como apontaremos daqui a pouco) composto por outros, e conseguiu também resultados de venda simplesmente prestando sua imagem e sua personalidade tímbrica aos trabalhos escritos por aqueles outros. Tal fato ajuda a entender que a personalidade estética não se limita ao trabalho de criação ou à propriedade intelectual, mas cabe também, e talvez até mais na sociedade do consumo, ao ato performativo.

Porém, os parêntesis pouco antes abertos se referem a outro subterfúgio elaborado por Chico Buarque para não renunciar à sua habilidade criativa em termos de composição em benefício da publicação e venda de álbuns: entre as 12 faixas, sobretudo clássicos da canção brasileira, há o inédito “Acorda, amor”, de autoria de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, escrito, na verdade, pelo mesmo Buarque sob pseudônimo. O fato da canção passar do bloqueio da censura não obstante a letra é indicativo do fato de que, realmente, o nome de Francisco Buarque de Hollanda era identificado univocamente com aquele de autor de música de protesto, tanto que o escárnio extremo expressado pela letra não é nem percebido pela Polícia Federal só pelo fato dela ter sido apresentada sob outro nome; assim, no álbum, Chico fica livre de cantar a sua própria composição em que o eu lírico, bastante autobiográfico, inclusive, pressentindo o sequestro dentro de casa, se encontra tão apavorado que se apela ao ladrão, numa irônica inversão semântica dos papéis desempenhados pelo criminoso e pelo policial, respectivamente bom e malvado.

Julinho, conhecido simplesmente com o matronímico “da Adelaide”, apesar do seu real sobrenome ser “de Oliveira” (PRATA, 1974, não paginado), é motivo de escape e diversão não só para o seu criador, mas também para a imprensa, ciente, graças aos depoimentos que ele faz nos shows e ao conhecimento dos eventos reais, que a censura está sendo driblada:

Na festa da inauguração do novo Teatro Bandeirantes, dia 12, em São Paulo, [...] o próprio Chico, acuado por uma terrível síndrome de infecundidade, estava sendo obrigado, pela primeira vez em sua carreira, a recorrer a trabalhos de outros autores. Paradoxalmente, no entanto, sua descoberta, um certo Julinho da Adelaide, originário da favela da Rocinha, no Rio, demonstrou que pode tranquilamente preencher os vazios deixados pelo autor de "Fado tropical" e outras coisas. Seus estilos musicais são irmãos (LANCELLOTTI, 1974, p. 108)

No mês sucessivo, em 7 de setembro de 1974, sai no jornal “Última hora” uma longa entrevista de Julinho da Adelaide para Mario Prata, em que o compositor, finalmente em primeira pessoa e devidamente provocado pelo entrevistador, que é amigo de família, acrescenta detalhes interessante sobre sua história pessoal, suas opiniões sobre o Brasil contemporâneo e seu trabalho, além de aprofundar a relação com a outra figura inventada por Chico, seu irmão<sup>12</sup>. A entrevista se abre com depoimento sobre a censura:

Então, em relação à Censura, eu tenho esta posição: eu acho bobagem as pessoas falarem que a Censura prejudica, quando eu acho que o negócio de fazer samba, tem que se fazer muito samba. Eu faço muito samba, entende? Faço vários por dia, mesmo. O sujeito que trabalha lá, o trabalho dele é censurar música. Eu respeito muito o trabalho do cara. Quando termina o dia, perguntam: quantas músicas você censurou hoje? O meu trabalho é fazer música. Quantos sambas você fez hoje? Oito, nove. O dia que eu faço dez eu vou dormir em paz com a minha consciência. Cada um no seu ramo. (PRATA, 1974, não paginado)

Além da ironia com que ele se refere à primeira causa que tem levado ao uso do pseudônimo, Julinho da Adelaide deixa interessantes depoimentos sobre o método de criação melopoética e o conceito de samba duplex, estratégia para mudar na hora uma composição sem prejudicar o som, mas em detrimento do sentido da letra, que pode ser completamente invertido:

MP – Você faz a música e a letra, junto?

JA – Faço tudo junto, claro. É claro que eu faço samba duplex. Quase todos os meus sambas são duplex.

[...]

MP – Samba duplex o que é?

JA – São sambas que você pode mudar. Este que eu fiz agora você pode mudar. É sobre o problema da meningite, porque o Leonel me avisou: vai para casa de samba,

---

<sup>12</sup> “Loiro e luterano” (PRATA, 1974, não paginado), o Leonel irmão do Julinho é comumente trocado por aquele Leonel Paiva creditado entre os compositores de “Acorda, amor”, mas, em ocasião da referida entrevista, concedida ao amigo Mario Prata em uma situação convívial e badernada entre familiares e amigos na casa dos Buarque de Hollanda em São Paulo, ele é definido pelo sobrenome Kuntz. A criação de um irmão, seja ele o compositor Paiva, como querem os créditos da canção, seja ele o procurador Kuntz, como quer o depoimento do próprio Julinho, pode ser interpretada como uma homenagem à categoria dos irmãos dos interlocutores: ele tem, de fato, o mesmo nome do irmão do entrevistador, Leonel, e é alemão como Serge George Ernest, concebido por Sérgio Buarque de Hollanda e Anne Ernst no final da década de 1920 e nascido quando o pai já regressara ao Brasil depois do seu trabalho de correspondente na Alemanha.

mas cuidado com a meningite. Me explicou o que era, porque eu não leio muito jornal. Aí eu fiz o samba pelo caminho que diz assim: "eu fui para São Paulo com a Judith e só saí de lá com a meningite". Eu sei que tem agora umas propagandas de vir pra São Paulo nos fins-de-semana e eu não quero prejudicar ninguém. Então, se der problema, eu mudo "eu fui para São Paulo com a meningite e só saí de lá com a Judith". Fica, inclusive, como se São Paulo tivesse curado a minha meningite. (PRATA, 1974, não paginado)

A criação de Julinho da Adelaide não foi apenas um meio que Chico Buarque encontrou para evitar a censura e conseguir sua liberdade de expressão, mas chegou a ser propriamente uma judiação para se burlar da imperspicácia dos militares, os únicos que não sabiam da correspondência entre os dois compositores, considerado que tanto a imprensa quanto o próprio Chico Buarque, junto com todo o ambiente artístico, aludiram ao fato apenas escondendo-o atrás do sarcasmo. A censura, do seu lado, liberando músicas como “Acorda, amor” ou as sucessivas “Jorge maravilha” e “Milagre brasileiro”, igualmente cáusticas e assinadas pelo compositor favelado, demonstraram a incapacidade de chegar ao conteúdo comunicativo da letra musical e de ir justamente além do rótulo que ela mesmo tinha gerado e alimentado pela complexa dinâmica de difusão midiática. Aprendendo com os próprios erros, depois da brincadeira ter sido revelada por um artigo do “Jornal do Brasil” a partir do desmascaramento da identidade do suposto compositor, a Polícia Militar passaria a pedir não só generalidades, mas o próprio documento de identidade dos autores de textos submetidos (Brauner, 2005, p. 9).

Se a invenção de Julinho da Adelaide, enquanto brincadeira, tem um peso específico na história da MPB, da imprensa brasileira e dos anos de chumbo, o álbum em que ele faz seu debuto também é importante como um todo. De acordo com Rangel (2006), que opera uma revisão profunda do êxito crítico do LP, percebemos o importante valor de *Sinal fechado*, que é, além do mais, composto majoritariamente por sambas. O disco, mesmo cumprindo seu papel, não foi um grande sucesso mercadológico, talvez devido à concomitância com a estreia literária de *Fazenda modelo* (Civilização Brasileira, 1974), que chamou a curiosidade do público e da crítica e foi muito bem aplaudido. Porém, como justamente aponta Rangel, o valor do disco reside propriamente nessa conjuntura marginal, nova e potencialmente resolutiva naquela altura da carreira do cancionista: prestando a voz a obras diferentes, Chico se coloca no lugar do malandro, personagem marginal à sociedade que se subjetiva justamente no samba, recolocando-o assim numa época antecedente à indústria fonográfica e à profissionalização da canção e da malandragem:

É claro que a temática da malandragem – e o próprio malandro, o vadio – continua a existir. Mas ela começa a ser cada vez mais uma imagem direcionada aos

consumidores de uma estética formulada. Ao resgatar o malandro, Chico remonta a uma época anterior à profissionalização da malandragem. Sem idealizar personagens, mas buscando um tempo anterior a rótulos, logo transformados em mercadorias. (RANGEL, 2006, p. 81)

Tal operação, mimética, salva o artista, por um lado, da censura que o vessava e lhe impedia de levar a cabo a profissão, e, por outro, da máscara de cantor de protesto que, mesmo se próspera para com o reconhecimento por parte do público, não obedecia à sua aspiração estética. Nesse sentido, ele consegue escapar de vez a um estado de ínsita rendição às leis, ora do governo, ora do mercado, no que diz respeito a uma poética que, se não escrita de próprio punho, é mais propriamente sua, no sentido do meio cancional como via de expressão de um lirismo próprio.

### **3.2. Fabrizio De André: da censura moral ao protesto político**

Os oito anos de produção musical de Fabrizio De André que interessam à análise correspondem também a uma parte consistente da sua carreira, que, justamente nesses anos, se afirma definitivamente. Isso devido não só à abrangência do lapso temporal identificado, com respeito àquele, menor, que interessou a reflexão sobre Chico Buarque, mas também porque, como já destacado, os ritmos de publicação dos dois são profundamente ímpares, além do fato que o cantautor de Gênova parou relativamente cedo sua criação musical, morrendo com 58 anos de idade em 1999.

Como ocorreu também com a reconstrução da obra do cancionista brasileiro naqueles anos, foi difícil se deparar no uso do tanto material produzido sobre aquele que se tornou efetivamente um mito; por isso, as fontes utilizadas serão biografias filológicas e artigos de imprensa daqueles anos, negligenciando a cobertura total da obra sobre ele.

#### **3.2.1. A afirmação do *cantautore*: a atenuação da censura, o começo da vigilância**

O ano de 1970 se abre para Fabrizio De André com a publicação do quarto LP, um álbum conceitual formado por 12 faixas cujos textos tinham sido elaborados pelo autor desde 1968. Os arranjos de Gian Piero Reverberi (com única exceção da música “Il testamento di

Tito”, composta por Fabrizio De André e Corrado Castellari) e o acompanhamento musical do grupo Quelli (que logo se tornaria a bem mais conhecida PFM – Premiata Forneria Marconi), completam a composição. É o primeiro trabalho, inclusive, que sai pela Produttori Associati, nascida da fusão com outras marcas, incluindo a Bluebell; a Produttori Associati define, curiosamente, toda a janela temporal que interessa esse levantamento, com exceção do último álbum analisado. *La buona novella* é certamente uma das obras mais representativas da cifra estilística de De André, e ele também gostava do resultado unitário (PISTARINI, 2010, p. 78), ou seja, a humanização da história de Jesus Cristo reconstruída a partir dos Evangelhos Apócrifos.

A reelaboração de um tema como esse é algo extremamente delicado para o autor, recentemente absolvido no processo n. 5852/66 (VIVA, 2016, p. 129), pelos artigos do código penal 110, sobre cumplicidade, e 528, sobre publicações e espetáculos obscenos, junto com Giovanni Fiaschetti, editor da sua primeira fonográfica, a Karim, e seu distribuidor Gaetano Pulvirenti por causa da obscenidade da letra de “Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers”, publicada no álbum *Vol. I* (Karim, 1967). De fato, percorrer motivos religiosos em chave humana, corre o risco de tropeçar, novamente, no veto de transmissão televisiva: “novamente” refere-se à interdição de “Si faceva chiamare Gesù”, em que a voz autoral canta “Non intendo cantare la gloria / Né invocare la grazia e il perdono / Di chi penso non fu altri che un uomo”; a música, conforme Mastrorilli (1969, não paginado) lembra, é um caso exemplar e paradoxal de uma obra interdita pela televisão de Estado ao mesmo tempo que liberada pela Rádio Vaticana e louvada por uma carta pessoal endereçada ao autor pela associação Pro Civitate Christiana.

Em geral, a interdição televisiva na Itália é algo controverso. A censura, de fato, é proibida pelo artigo 21 da Constituição de 1947, que afirma que “todos têm o direito de manifestar liberalmente o próprio pensamento por meio da palavra, da escrita e de qualquer outro meio de difusão”, apesar de serem, ao mesmo tempo, “proibidas as publicações através da imprensa, dos espetáculos e de qualquer outra manifestação contrária ao bom costume”, que a lei “previne e reprime com medidas adequadas”. A tutela é reforçada, no âmbito da expressão artística, pelo artigo 33, em que cabem a tutela e o desenvolvimento do patrimônio artístico e cultural exercido pelos meios radio-televisivos: “a arte e a ciência são livres e livre é o seu ensino”. A única exceção é constituída em âmbito cinematográfico: a lei n. 161 de 28 abril de 1962 autoriza os vetos na projeção ou outra difusão midiática pública de filmes que “como um todo, ou em cenas ou sequências únicas”, ofenda a moralidade, a ser entendida como aquilo

veiculado pelo artigo 21 da Constituição, com viés específico na tutela de menores de 18 e de 14 anos, em razão de específicas sensibilidades da idade evolutiva (a lei vigorará até 2021). Nesse sentido, não sendo permitida no sistema democrático e não existindo, conseqüentemente, um órgão responsável por tal atividade, a prática de censura na Itália republicana nunca é declaradamente tal, nunca é abertamente mediata pelos poderes públicos.

Entretanto, é claro também que, sobretudo na segunda metade do século XX, em que, pela primeira vez, o bem-estar econômico proporciona a invasão dos meios de comunicação de massa e, sobretudo, da televisão, o Estado dificilmente abdica ao controle de instrumentos tão poderosos em termos de formação da opinião pública e da educação da sociedade; este ponto de vista esclarece a situação de monopólio da RAI, que ficará assim até a reforma prevista pela lei n. 103 de 14 abril de 1975, depois da qual a televisão passará a fazer parte do mercado e a seguir suas regras. Até aquele ano, porém, e a partir de 1944 – ano da reabertura do Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche (EIAR) sob o nome de Radio Audizioni Italiane, hoje Radiotelevisione Italiana (RAI) – o controle do governo seria inaugurado em 1945, durante o governo De Gasperi e sob a égide, então, da DC; a instituição de uma Commissione parlamentare di vigilanza, que deveria garantir a objetividade política da RAI, foi invalidada pela participação do Presidente del Consiglio como mediador entre concessionária e comissão, invalidando formalmente, mas não efetivamente, o monopólio da RAI quanto ao artigo 21: apesar da Constituição, então, o governo vigente era o único árbitro da única radiotelevisão nacional. A comunicação radio-televisiva é então caracterizada, basicamente, pelo mercado protecionista e pelo consumo garantido, enquanto o produto era já vendido, antes mesmo da difusão, por meio da taxa fixa, o chamado *canone RAI* (que até os anos 70 representava 75% das receitas da RAI), sendo ele fortemente orientado à formação e educação do público.

Cabe nessa moldura a ação da Commissione d’ascolto da RAI, que, mesmo tendo cortado a definição de “censura” para evitar tristes reminiscências da recente ditadura fascista, era o órgão responsável do controle prévio sobre as letras da música; os critérios para ser declaradas “transmissíveis” ou “idóneas” eram regulamentados pelo respeito ao silêncio sobre temas sexuais, políticos e de vilipêndio contra pátria, religião, igreja oficial e altos cargos do Estado, bem como a Polícia. O comitê da RAI, sendo uma instituição para-particular, poderia controlar somente a divulgação musical no fluxo radio-televisivo, não tendo poder quanto à gravação dos discos, diferentemente com a oposição a qualquer forma de circulação; contudo, tendo em vista o poder da comunicação televisiva na virada dos anos 1950 e 1960, é claro que o encerramento de uma oportunidade como aquela de ser transmitida pelo maior mídia do

momento representava, para uma canção e seu autor, a expulsão de um circuito que teria proporcionado amplo conhecimento da obra, sendo assim, ademais, efetivamente rentável.

Hoje é possível acessar as fichas de catalogação (chamadas “schede anagrafiche”) dos discos apresentados para a RAI de forma digital em qualquer sede da RAI Teche, o acervo multimídia do ente, onde é possível acessar a base de dados informatizada “Banche Dati Anagrafiche e Magazzini”, dividida em “Televisione”, “Radio” e “Dischi”; nesta última seção, no fundo “Discoteca Centrale”, é possível encontrar as fichas de catalogação transcritas em formato digital (no nosso caso, nenhuma das fichas originais de De André resultavam digitalizadas e nem tinha colocação do papel original). Nas fichas, na seção “Note”, estão presentes informações sobre as anotações de censura<sup>13</sup>.

Voltando a De André, então, a Commissione d’ascolto da RAI era tão ativa e influente nesses anos que ele seria o cancionista mais censurado pela televisão, sendo o seu cancionário composto principalmente por histórias de rejeitados sociais, cantados com terminologia lírica, mas não por isso menos explícita. Porém, a partir desse momento, é como se o sucesso alcançado pela venda dos seus discos proporcionasse a aceitação por parte da TV de temas incômodos: no final de 1969, e precisamente em 7 de novembro, ele participara de um especial a ele dedicado, *Incontro con Fabrizio De André*, aceitando a exposição televisiva só depois de ter imposto a performance de “Preghiera in gennaio” e “La guerra di Piero”, precedentemente definidas intransmissíveis por falar respectivamente da morte de Luigi Tenco, suicidado em ocasião do Festival de Sanremo de 1967, e do antimilitarismo (BIANCO, 1969, p. 27); vale ressaltar que, contudo, o programa fora gravado um ano antes e talvez publicado com atraso justamente pela sua pretensão de levar ao palco canções incômodas. A exposição televisiva era pressionada também pela companhia discográfica, para proporcionar ainda mais o aumento das

---

<sup>13</sup> Cabe, nesse contexto, um confronto entre os diferentes graus de acessibilidade e modalidades de consulta entre os documentos de censura da ditadura militar brasileira e aqueles do controle dos conteúdos radiotelevisivos da televisão de Estado italiana. Primeiramente, em contraste com a autonomia de acesso digital possibilitada pelo SIAN, o acesso (exclusivamente presencial) às Teche RAI só é possível para membros internos e pesquisadores, estes últimos com agendamento – muito – prévio e carta de apresentação da instituição de referência. Em segundo lugar, enquanto os documentos do SIAN podem ser consultados de forma intuitiva e baixados na quase totalidade dos casos para a consulta e reprodução direta das fontes, uma grande falha na fruição das bases de dados da RAI é constituído por problemas de catalogação do material, que se encontra não totalmente elaborado e também, frequentemente, catalogado de forma errada (como no caso de um registro de 2006 da canção “Si faceva chiamare Gesù” de De André, registrada por descarada incompetência como parte do álbum *La buona novella* e não, como deveria ser, do antecedente *Vol. 1*); além disso, a possibilidade de descarregar e reproduzir o material é paga e precisa de mais uma carta de pedido assinada pela instituição, se bem, no nosso caso, não houvesse nenhum arquivo a ser descarregado, enquanto a digitalização das *schede anagrafiche* foi efetuada por meio da cópia no sistema informatizado dos elementos previamente escritos no papel, sem o escaneamento dos documentos originais. As reflexões sobre as razões certamente econômicas, mas também políticas, dessa disparidade de condições são muitas e culturalmente interessantes.

vendas. Na entrevista concedida para a revista “Sogno”, Faber faz referência também a “Canzone di Marinella” e à viabilidade comercial da sua obra:

Pois bem, se eu fosse sereno e tranquilo, teria escrito coisas mais sérias e menos comerciais. Naquela época, eu também, de certa forma, entrei na “competição”, movido pela necessidade. Mas não me prostitui. (BIANCO, 1969, p. 27 – tradução nossa)

*La buona novella* se apresenta como um projeto único, coerente em sentido musical e temático, que abarca o lado marginal da história de Cristo, não só em relação às fontes, que não são aquelas canonicamente conhecidas e dogmáticas, mas também em relação à mesma figura do protagonista, descentralizado em favor de outros personagens da mesma história, como Maria e José, como os ladrões crucificados com Jesus, um evangelho, sim, mas revisto por um não-crente, como aquele de Pasolini (ROMANA, 2005). Todas as faixas do álbum são definidas pela RAI, segundo registro de 3 de fevereiro de 1971, transmissíveis mas só após consultoria com o “D G”, sigla por Diretor Geral da Commissione d’Ascolto.

Eis que, em 1970, se abre um cenário diferente na vida do artista não só no âmbito do trabalho de compositor, com a maturidade artística e o contrato com a nova gravadora, mas também em sentido bem mais íntimo: é desse período o começo do controle por parte da Squadra 50 dos serviços secretos. O sistema de vigilância na Itália da época apresenta nuances que se confundem e se entrelaçam firmemente com o cenário internacional da Guerra Fria: de fato, a NATO achou útil aprontar nos Estados da aliança atlântica, como a França, a Holanda, a Bélgica, a Noruega, a Dinamarca e, obviamente, a Itália, uma rede secreta de cidadãos confiáveis dispostos a produzir informações de dentro da sociedade, principalmente como arma de resistência no caso de invasão do exército russo, operando, em caso de necessidade, também como exército guerrilheiro (MONTANELLI, CERVI, 2019, p. 39). Foi assim que os serviços secretos italiano, desde 1949, isto é, o Servizio Informazioni Forze Armate (SIFAR), de acordo com a CIA, fundou, em 26 de novembro de 1956, a rede Stay Behind, comumente conhecida como Gladio, com claras reminiscências ao exército da República de Salò. Ao seu lado, os serviços de contra inteligência, ou seja, os Servizi Informazioni Operative e Situazione (SIOS), constituídos em cada força armada (aeronáutica, exército, marinha). O SIFAR foi desfeito em 1966, quando o Piano Solo, plano de golpe preparado pelo comandante geral dos carabinieri Giovanni De Lorenzo, chefe di SIFAR há dez anos, veio lentamente à luz; foi então substituído pelo Servizio Informazioni Difesa (SID) que, no entanto, operava com os mesmos métodos de seu antecessor, longe de ser claros, e herdando os arquivos ilegalmente preparados pelo instituto

predecessor contra sindicalistas e demais militantes de esquerda. Só em 1977 seria criada uma estrutura bipartida de espionagem e contra-espionagem, a primeira sob o Servizio Informazioni e Sicurezza Militare (SISMI), e a segunda sob o Servizio Informazioni e Sicurezza Democratica (SISDE), coordenados pelo Comitato Esecutivo per i Servizi di Informazione e Sicurezza (CESIS). As causas da reforma do sistema foram as conexões com a subversão de direita que operava contra as políticas de inclusão do governo, com particular referência ao escândalo de 1974 em que o diretor dos SID, general Vito Miceli (já membro da loja maçônica P2 e sucessivamente deputato do Movimento Sociale Italiano) foi preso sob a acusação de conspiração com a Rosa dei Venti, organização clandestina de extrema direita coadjuvada pela inteligência e envolvida em massacres e tentativas de golpe.

Quanto a Fabrizio De André, o Ministero dell'Interno italiano o controlou por longo tempo devido ao fato de seu nome ter comparecido no dossiê relativo à investigação sobre o massacre de Piazza Fontana de 12 de dezembro de 1969, enquanto amigo do suspeito extraparlamentar Isaia Mabellini; na ocasião, De André é definido “notório cantautor e opositor” (FRANZINELLI, 2022, p. 297 – tradução nossa). O comissário de polícia Marcello Guida se interessa pelo controle dos movimentos do cancionista em Milão; o questor, já administrador do confinamento político dos opositores do regime fascista em Ventotene nos anos da ditadura, foi personagem fundamental na associação do massacre milanês à esquerda extraparlamentar e anárquica, ignorando a matriz neofascista, subscrevendo a tese do suicídio de Giuseppe Pinelli como uma solução encontrada por escapar das consequências legais do crime. Mas as indagações, que continuarão por anos, nunca levarão a nada, além da identificação de uma sistematicidade na escolha do hotel onde Faber passa a noite nos dias em que encontra os produtores da Bluebell e, sucessivamente, da Produttori Associati.

No entanto, as vendas de *La buona novella* são inferiores às expectativas. Por isso, a gravadora resolve reproduzir o compacto *Il pescatore / Marcia nuziale*, já publicado pela Liberty (etiqueta que se insere no breve momento entre o fim da Bluebell e a fundação de Produttori Associati), para aproveitar o sucesso de “Il pescatore”, entre as canções mais populares do *cantautore*.

### **3.2.2. *Non al denaro, non all'amore né al cielo*: a declaração estilística**

Conforme Viva aponta em sua reconstrução biográfica (2016, p. 151), De André recebe de presente da esposa a edição econômica italiana de *Spoon River Anthology* de Edgar Lee

Masters (1868-1950), coletânea de 245 poemas dedicados cada um à existência de um eu lírico diferente, falecido; a primeira edição italiana, publicada pela editora Einaudi em tradução de Fernanda Pivano, é de 1943. A obra, pedra angular da literatura estadunidense, por sua vez inspirada nos epitáfios presentes, entre as outras composições em forma de epigramas, na *Antologia palatina* do século X, inspira largamente o *concept album* do cantautor, *Non al denaro, non all'amore né al cielo*, que sai em 1971 com, na contracapa do álbum, a entrevista que a própria Pivano faz ao cantor em 25 de outubro daquele ano:

*Spoon River* eu li quando rapaz, com dezoito anos. Eu tinha gostado, e não sei porque, talvez porque naqueles personagens eu tinha encontrado algo de mim. Mais tarde, faz dois anos, eu reli e me dei conta que não era nada envelhecido. Sobretudo, chamou minha atenção o fato de que na vida somos obrigados à competição, obrigados talvez a pensar o falso ou a não ser sinceros, mas, na morte, pelo contrário, os personagens de *Spoon River* se expressam com extrema sinceridade, porque não têm mais nada a esperar, nada que pensar. Assim, falam como nunca conseguiram fazer enquanto vivos. (DE ANDRÉ, 1971 – tradução nossa)

O disco, cuja produção é acolhida por Roberto Dané e o já citado Sergio Bardotti, não proporciona simplesmente uma ocasião de expressão para De André, que se apropria da visão e dos conteúdos de Lee Masters, mas também a oportunidade de colocar um clássico da literatura dos Estados Unidos à disposição da massa, conforme depoimento do mesmo autor em entrevista intitulada “De André ha messo in musica l’antologia di Spoon River” e publicada em 18 novembro de 1971 para a revista “Qui Giovani”; a reflexão envolve o porte comunicativo do meio melopoético sobre a poesia escrita, e torna o cantautor italiano consciente do seu papel dentro da indústria cultural. Para conseguir o objetivo, na criação das letras, a serem arranjasdas pela primeira vez por Nicola Piovani (destinado a ganhar o prêmio Oscar em 1999 pela trilha sonora de *La vita è bella*), ele recorre à colaboração de Giuseppe Bontivoglio. A estrutura do álbum, se comparada com outros álbuns conceituais, é mais episódica do que narrativamente continuativa, e isso é retratado também pela independência musical e métrica das canções.

As 9 faixas, assim, são resultado de uma seleção dos cantos originais, e são dedicadas em sua maioria a protagonistas definidos pela profissão (“Un giudice”, “Un medico”, “Un chimico”, “Un ottico” e “Il suonatore Jones”), enquanto a canção introdutória, “La collina”, deve o nome à primeira composição, a única coral, da antologia original, e “Un matto (Dietro ogni scemo c’è un villaggio)”, “Un blasfemo (Dietro ogni blasfemo c’è un giardino incantato)” e “Un malato di cuore” são definidas por outras características, psíquica, caraterial ou física, mas que também os relacionam como indivíduos com o resto da sociedade. A transmissão do disco foi vetada pela RAI (PISTARINI, 2010, p. 98), mas isso não impediu que duas faixas

fossem extraídas para o compacto *Un matto (dietro ogni scemo c'è un villaggio) / Un giudice*; sobre o compacto, a detalhadíssima construção filológica atuada por Neri, Sassi e Settimo (2006) para Coniglio Editore recupera uma primeira tiragem em que também “Un giudice” apresenta um subtítulo, ou seja, “(Dietro ogni giudice c'è un nano)”, cancelado com marcador preto e vermelho (NERI, SASSI, SETTIMO, 2006, p. 110) pela gravadora só depois da impressão: colocado talvez por consonância com a outra faixa presente no compacto, ou porque tal era a ideia primordial sobre o título, o subtítulo seria considerado ofensivo, em última instância, pela mesma Produttori Associati que, para não gastar as cópias já colocadas em circulação, preferiu se autocensurar e corrigir manualmente o que podia ser considerado insultuoso para a categoria dos juízes.

### 3.2.3. A politização e a crise criativa

Em 1972 é reimpressa, pela Idea Phonogram, uma dupla antologia que compreende dois discos com todas as canções já publicadas pela Karim no período 1961-1966, com o nome *Fabrizio De André*. No mesmo ano, sai também um compacto com adaptações de duas canções do poeta e cantautor canadense Leonard Cohen, ou seja, “Suzanne” e “Giovanna D’Arco (Jean D’Arc)”, respectivamente de 1968 e 1971, que serão incluídas mais tarde em *Canzoni*, com novos arranjos em que Gian Piero Reverberi se substitui a Nicola Piovani e, no caso de “Giovanna D’Arco”, a letra incrementada de mais uma estrofe. Em 1973, também há a republicação, por parte do grupo Philips, dos dois LPs publicados no ano anterior, dessa vez articulados em dois volumes, *Fabrizio De André vol. 1 – La canzone di Marinella*, que corresponde a *Tutto Fabrizio De André* (1966), seu primeiro álbum publicado, e *Fabrizio De André vol. 2 – Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, reedição de *Nuvole barocche* (1968).

Esses discos devem ser pensados como um aperitivo a ser oferecido aos fãs na espera do próximo álbum conceitual, *Storia di un impiegato*, que sai em outubro de 1973 e no qual ele trabalhara por dois anos junto com, mais uma vez, Roberto Dané, produtor e também letrista no caso de “Sogno numero due”, e Giuseppe Bentivoglio, enquanto Nicola Piovani compõe as músicas. O álbum é extremamente expressivo de uma época e se inspira diretamente nos acontecimentos sociais, deixando à margem a inspiração literária que, mesmo se presente, não é mais central como fora no caso do álbum conceitual precedente. Sua inter-relação com a realidade está presente já a partir da segunda faixa, “Canzone del maggio”, que é a tradução

direta da canção do 1968 francês “Chacun de vou est concerné”, escrita, gravada e divulgada a partir de autoprodução por Dominique Grange. Sobre a reutilização da letra vertida e da melodia sem que o nome da cantautora original fosse creditada no álbum, existem duas versões. Roberto Dané afirma que, depois de ter conseguido entrar em contato com a cantora em Paris, ela deixou a liberdade para De André de utilizar a canção, por ela ser justamente de todos (BERTONCELLI, 2012, p. 95). Por outro lado, o agente literário Luca Aurelio Staletti informa de ter sido contatado por Dané para ele obter os direitos das canções que tinha ouvido numa peça teatral em Milão, todas escritas por Grange, que, tendo entrado na clandestinidade em 1971, requeria uma quantia significativa para sustentar o estilo de vida escolhido; a transação seria feita em dinheiro na livraria La Calusca de Primo Moroni em Milão entre Dané e Staletti, que teria mandado entregar diretamente para a autora.

É justamente à militância clandestina de Grange que seriam ligados, por um lado, a falta do seu nome entre os créditos da “Canzone del maggio” e, por outro, o destino da sua letra, da qual existem três versões: uma oficial e definitiva; uma com uma estrofe a mais, que, provavelmente, remonta à versão do álbum antecedente à inserção de “Sogno numero due” e é certificada por uma prova de gravação de 28 de maio (PISTARINI, 2010, p. 117); uma terceira, muito diferente, com toda probabilidade elaborada por De André e Bentivoglio a partir de uma livre inspiração do texto original quando eles ainda não tinham contatos com a autora e, conseqüentemente, não tinham a autorização para traduzir literalmente a letra. Os mitos que falam da intervenção da censura sobre a canção, sem, no entanto, especificar o ente mandatário, devem ser consideradas inatendíveis: é mais provável que a gênese da letra comece pela livre adaptação, passe pela versão de seis estrofes e termine com a versão definitiva, cortada de uma estrofe para proporcionar a inclusão no disco de uma outra faixa. Contudo, em 26 de junho de 1974, o disco inteiro foi registrado pela RAI como transmissível só após de consultoria com o D G.

Além dessa anedota, o envolvimento do álbum para com o presente e suas implicações sociais e ideológicas foi tão palpável que teve repercussões na percepção de De André do seu próprio trabalho e, talvez, também nas colaborações de trabalho com Bentivoglio e Piovani, que efetivamente trabalharam com ele pela última vez nessa ocasião. O cantautor, de fato, se diria insatisfeito com o álbum pela sua forte conotação política, provavelmente motivada pela ideologia marxista-leninista dos que com ele trabalharam: “De fato, *Storia di un impiegato* não se saiu muito bem, eu queria empreitar um discurso humano, eles visavam dar indicações sobre como se comportar. Há tantos pontos discordantes, saiu meio que uma bagunça” (VIVA, 2016,

p. 156 – tradução nossa). Talvez, mais tecnicamente, a insatisfação pessoal seria devida à própria voz (PISTARINI, 2010, p. 112), cujo timbre, denso e profundo, entraria em conflito com o baixo elétrico, tocado por Daniele Patucchi. Mas é certo que a forte ideologização da cultura italiana (e mundial) da época, espelhada pelo álbum, não encontra correspondência com a politização pessoal e íntima de De André. O anarquismo dele, inspirado pela obra de Georges Brassens e consolidado a partir dos dezesseis e dezessete anos (VIVA, 2016, p. 62) por meio da leitura de Bakunin, Malatesta e Kropotkin, era de tipo individual, baseado na emancipação de ideologias e preconceitos. Ser encaixado na ideologização forçada que o tempo requeria, e por isso ser cobrado da máquina fonográfica a ponto de produzir um álbum mais político do que ele realmente queria, resulta estressante para o ato criativo:

Eu não sei o que há por trás de certas manifestações de afeto, provavelmente há a tentativa de identificação e talvez até o desejo de encontrar pontos firmes; [...] que não venham para mim a pedir certezas, eu escrevi “Marinella”, mas não a vivi, só um contador de histórias, não são um filósofo, né um político. [...] Pelo contrário, me parece que os jovens procurem certezas em nós e isto é perigoso, porque nós somos cheios de dúvidas, porque nossa profissão é de estar cheios de dúvidas. [...] Você se sente carregado de um monte de responsabilidades que, de fato, não deveriam te interessar! Eu escrevi “Bocca di rosa”, mas não sou Bocca di rosa. (VIVA, 2016, p. 63 – tradução nossa)

Para além da opinião do autor, e justamente por ele ser tão representativo dos anos 1970 e, conseqüentemente, politizado, *Storia di un impiegato* adquire um valor de urgência muito impactante no cancionário de De André. Dele será extraído, já em novembro do mesmo ano, um compacto, destinado à promoção radiofônica, com as faixas “Il bombarolo” e “Verranno a chiederti del nostro amore”, respectivamente a canção mais rítmica e a única de tema amoroso, também aquela com maior êxito (VIVA, 2016, p. 157). O álbum, é claro, impacta também na atualização da documentação produzida sobre ele no viés das organizações subversivas de esquerda (FRANZINELLI, 2022, p. 303), mesmo em falta de efetivas sanções judiciais, como se ele fosse um potencial criminoso.

O ano de 1973 corresponde a uma ruptura na carreira de Fabrizio De André, seja no já mencionado sentido da coautoria com Bentivoglio, seja no sentido da tradição do *concept album*. De fato, já na primavera de 1973, ele entra em contato com um jovem cantautor romano, Francesco De Gregori, com o qual começa um trabalho de escrita de três meses; enquanto o jovem plasma aquele que seria o seu maior sucesso, *Rimmel* (RCA, 1975), os dois escrevem juntos a maioria das canções que a Produttori Associati projeta publicar no começo de 1975. Os dois trabalham também em uma tradução do inglês, já aprontada por De Gregori

(PISTARINI, 2010, p. 130), aquela de “Desolation row” di Bob Dylan. Ela é uma das apenas três inéditas que serão incluídas no álbum *Canzoni*, publicado em 1974.

O disco não só não corresponde à forma predileta do autor, ou seja, o LP conceitual em que as faixas representem momentos, dotados de autonomia própria, da mesma narração, mas é composto por revisitações de obras já publicadas e agora regravadas, com arranjos de Giampiero Reverberi: “Fila la lana”, publicada em um compacto de 1965 com “Per i tuoi larghi occhi”; “La ballata dell’amore cieco” e “Canzone dell’amore perduto”, já juntadas no disco homônimo de 1966; as recentes e já citadas “Suzanne” e “Giovanna d’Arco”; “La città vecchia”, agora purgada da comparticipação de Elvio Monti nos créditos da escrita, e “Delitto di paese”, publicadas juntas em 1965; e “Valzer per um amore”, que fazia o par com “Canzone di Marinella” no compacto de 1964. Os inéditos, além de “Via della povertà”, originariamente escrita por Bob Dylan, são versões de Brassens: “Le passanti” e “Morire per delle idee”. A composição do disco, nesse sentido, parece uma demanda discográfica para respeitar a cadência anual ou para englobar canções de sucesso pertencentes a outro catálogo, mas estão longe de ser identificadas como uma exigência de expressão artística do próprio Faber que, com efeito, naquele período se encontrava numa crise pessoal (VIVA, 2016, p. 159).

Posto que Bob Dylan não seria chegado a De André sem a sugestão – e a tradução – de Francesco De Gregori, o contato que o *cantautore* teve com ele foi relevante, primeiramente, porque o levou ao real conhecimento da síntese entre música e palavras, como ele mesmo afirma em artigo publicado em “La Stampa” em 26 de maio de 1984 (DE ANDRÉ, 1986, p. 19) e, em segundo lugar, porque “Via della povertà”, nas suas versões ao vivo, ocasionou o primeiro ensejo de De André com a sátira política. A canção, com efeito, é um quadro das pessoas e dos personagens famosos que povoam a rua, e De André, nos shows do primeiro tour dele, em 1975, nas datas sucessivas às eleições administrativas dos dias 14 e 15 junho daquele ano, que registraram a grande vitória do PCI, aproveita para modificá-la com numerosas referências a nomes e fatos do panorama político de então, chegando até a apontar algumas variações com o título de “Via della dittatura” (PISTARINI, 2010, p. 135); talvez pelo êxito das referidas eleições, ou, talvez, pelo contato com o público, a consciência política do artista se faz menos recatada:

Para aqueles que escreveram que eu sou um comunista improvisado, eu dou razão, sério. Do ponto de vista da consideração do PCI eu sou muito improvisado [...] porém, como comunista libertário, ou seja, como crente do anarquismo, eu não sou improvisado. (PISTARINI, 2010, p. 136 – tradução nossa)

Trata-se de uma nova e mais firme consciência política, reiterada, de certa forma, pela urgência de traduzir a recente canção de Brassens, “Mourir pour des idées”, publicada em 1972, em que se disserta com ironia a hipocrisia de certos estereótipos ideológicos que incitam ao sacrifício.

### 3.2.4. A profissionalização do *cantautore*: a abertura ao público e ao exterior

Em 1974, um raro compacto, que inclui “La cattiva strada”, escrita com Francesco De Gregori, e “Amico fragile”, é divulgado para fins promocionais e de divulgação em jukebox, sendo a primeira faixa em versão diferente daquela que será publicada, em janeiro de 1975, no álbum *Volume 8*, projetado pela Produttori Associati para aproveitar o sucesso de De Gregori. De fato, a assinatura dele está muito presente no álbum: 4 de 8 faixas, isto é, “La cattiva strada”, “Oceano”, “Dolce luna” e “Canzone per l’estate” são assinadas pelos dois em coautoria, enquanto uma, “Le storie di ieri”, é composta, desde a letra até os arranjos, por De Gregori, que a cede enquanto a RCA a recusara (NERI, SASSI, SETTIMO, 2006, p. 138). Das três assinadas por De André, “Nancy” é traduzida, livremente, da canção “Seems so long ago, Nancy” publicada por Leonard Cohen em 1969, enquanto “Giugno ‘73” e “Amico fragile”, originais, têm caráter biográfico, sendo a primeira dedicada a um relacionamento recentemente terminado e a segunda à superficialidade de certos ambientes sociais frequentados pelo autor.

O caráter diferente para com os outros álbuns de Fabrizio demonstra que o precedente, *Canzoni*, consistia num entretenimento para o público, enquanto se preparava a transição rumo a um novo estilo musical, proporcionada também pelo ingresso de Tony Mimms nos arranjos e de novos musicistas que, chegando do panorama do *cantautorato* italiano, passam a integrar a orquestra que acompanha o cantor na impressão do disco e nos sucessivos shows, aos quais, finalmente, ele se abre, em 1974. Nesse sentido, pode-se considerar *Canzoni* como um disco de transição, e *Volume 8* como um álbum experimental. A escassa intervenção nas letras, porém, pode ser entendida como a prossecução de uma crise criativa, que será sublinhada do vácuo de inéditos até o álbum sucessivo, publicado três anos mais tarde, e a nova aventura dos shows, que ele sempre tinha recusado por um pânico visceral para com a performance pública, enquanto agora, em falta de outras fontes de lucro, será necessária, conforme destacado também por Viva (2016, p. 163, 166).

Conforme depoimento do mesmo autor, os shows têm lugar tanto em locais como a Bussola, entre os mais famosos bares noturnos da praia da Versilia (aquele mesmo bar gabado

pela revista “inTerValo” como local de um dos shows de Chico Buarque durante a estadia italiana), quanto em localidades politicamente conotadas, como na sede da organização Lotta Continua. Se a abrangência da escolha, como dito, está ligada a uma necessidade econômica que enquadra Fabrizio De André como profissional da música, no mesmo viés se encaixa também o fato de que é o público de esquerda aquele que mais o requer, tanto que ele escolhe modificar o repertório do tour dando mais espaço às canções de *Storia di un impiegato* (VIVA, 2016, p. 166). A abertura para uma arte mais compartilhada faz com que ele conheça o seu público e o alimente com aquilo que ele quer.

O descerramento para outras formas de fazer música e, principalmente, a circulação ao vivo das canções, acompanha a abertura ao exterior: no mesmo ano, a Produttori Associati lança uma antologia destinada ao público dos EUA e, em 1977, dois compactos para o público alemão, enquanto um compacto com duas canções de temática amorosa é divulgado, sem número de catálogo, na União Soviética, com um criterioso e sintético comentário crítico traduzido em italiano por Idelma Salvati exclusivamente no contexto da reconstrução filológica já citada; por ela ser particularmente interessante, vertemos a nota em português, na esperança de não desviar excessivamente o sentido da mensagem originalmente expressada em russo:

A eclosão do movimento estudantil na Europa Ocidental, no final da década de 1960, comportou a criação de uma nova arte. Essa foi levada ao conhecimento dos amadores que chegavam diretamente do subsolo da existência e da luta. O conteúdo novo e a situação tensa da época hodierna não são secundários, mas nunca afetaram o valor artístico da obra. Isso não deve parecer uma censura, enquanto nessa forma de arte há o perigo do diletantismo, isento de qualquer reconhecimento acadêmico profissional. O mais interessante entre os cantautores, na Itália, é Fabrizio De André, um professor de Génova. No começo, ele cantava para si mesmo e para seus amigos, e depois, aos poucos, suas canções se infiltraram entre a juventude democrática e se tornaram populares sobretudo entre os estudantes. Não foi um obstáculo, aliás, talvez tenha contribuído à atividade criativa de De André, o fato de ele nunca ter sido publicitado nem na imprensa burguesa, nem na televisão, nem na rádio. (NERI, SASSI, SETTIMO, 2006, p. 144 – tradução nossa)

Salvo algumas imprecisões, como a velha profissão do artista (que, na verdade, foi gerente de escola e não professor), ou o imprudente comentário sobre a falta de publicidade burguesa, que confutamos razoavelmente e que provavelmente é devido ao tom espetacular do periódico em que se encontra o compacto, a nota aponta para a origem da música de que De André é considerado representante, e o faz de forma lúcida e consciente em termos de definição do gênero, já em 1975.

No entanto, enquanto Fabrizio De André se dedica à exibição ao vivo e a gravadora publica discos com seus velhos sucessos, a Squadra 50 do compartimento de Antiterrorismo da

polícia abre, em dia 4 de junho de 1976, um novo dossiê sobre ele (FRANZINELLI, p. 303), que passa a ser supervisionado por ter comprado um terreno na província de Sassari na Sardenha, onde se supõe que ele entenda instituir uma comunidade para extraparlamentares de esquerda; conforme dito, mais do que as verdadeiras intenções de conjuras, pesa a circulação de *Storia di un impiegato*, concomitante com a difusão da ação das Brigadas Vermelhas que, no entanto, sob a conduta de Mario Moretti, tinham sido transformadas em um rigoroso exército de guerrilha. Naquele ano, o dossiê é atualizado sistematicamente com informações de dúbia relevância penal, como, por exemplo, sua participação em favor da lei sobre o divórcio. Com uma interrupção de dois anos e meio, a documentação só será atualizada novamente no dia 5 de janeiro de 1979, com uma nota do Servizio informazioni e sicurezza democrática (SISDE), que suspeita que o Circolo Due Porte, que teria convidado De André para participar de um show, seja um ponto de encontro e de coleta de financiamentos sob cobertura das Brigadas Vermelhas.

Não obstante o dossiê fosse passado do núcleo regional da Liguria àquele da Sardenha, as atenções que a polícia dedica aos movimentos do cantor não impedirão o sequestro dele e da mulher Dori Ghezzi, em 27 de agosto de 1979, que terminaria só em 21 de dezembro do mesmo ano graças ao pagamento de um resgate por parte de Giuseppe De André. O sequestro, executado pela atividade criminal Anonima Sequestri Sarda, deixará traços no disco *Fabrizio De André* (também conhecido como *L'Indiano*, de 1981) na faixa “Hotel Supramonte”, escrita junto com Massimo Bubola a partir de uma sua primeira composição. Mesmo cabendo o evento fora do nosso recorte temporal, é interessante ressaltar como o controle dos serviços secretos fosse capilar, mas apenas em uma direção, ou seja, aquela da defesa da segurança do Estado, e não do cidadão.

### **3.2.5. O cantautor burguês contra a burguesia: *Rimini***

Em 1978, Antonio Cassetta, dono da Produttori Associati, entra em falência, e Fabrizio De André termina o trabalho de gravação do novo álbum, quase pronto no apogeu da crise da gravadora, subsidiando os custos de próprio punho. Quase ao momento do lançamento, o material do novo disco, rearranjado por Reverberi em lugar de Tony Mimms, junto com toda a

produção do cantautor passa à gravadora Ricordi, que publica *Rimini* no dia 31 de março de 1978.

Para o trabalho de criação da letra, De André apoia-se, novamente, em um colaborador, encontrado não mais em Francesco De Gregori, já estreado ao sucesso solista, mas em Massimo Bubola, cantautor de apenas 24 anos que tinha publicado, pela mesma gravadora, o LP *Nastro giallo* (1976). Ele traz ao álbum 3 de 10 faixas, “Rimini”, “Andrea” e “Sally”, parcialmente reelaboradas, e trabalha em coautoria às outras, incluindo a tradução de “Romance in Durango”, que vira “Avventura a Durango”, originariamente escrita por Bob Dylan e Jacques Levy. A cooperação gera um álbum altamente lírico, musicalmente próximo aos primeiros trabalhos de De André. A parceria com Bubola será longa e frutífera, mas talvez desequilibrada para com as ambições de um artista muito mais jovem do que célebre *cantautore*, talvez ofuscado pela sua fama<sup>14</sup>.

Longe de ser definido um álbum conceitual, o pano de fundo que relaciona todas as canções é a apreciação dos defeitos da pequena burguesia italiana, como confirmado diretamente por Bubola:

Uma verdadeira burguesia iluminada nós nunca tivemos. A nossa é uma pequena burguesia de ex-comerciantes, muito limitada, muito ignorante, basta olhar para o espelho da sua TV hodierna. O disco é uma análise desses comportamentos, por exemplo em “London Valour” [título completo: “Parlando del naufragio della London Valour”, n.d.t.]. Há a análise de certo voyeurismo coletivo que se manifesta ainda hoje, [...] hoje mais do que nunca excitado pelo mídias. (BERTONCELLI, 2012, p. 102 – tradução nossa)

De acordo com Viva, que o define um álbum de passagem, entendemos o disco como uma obra de mediação não no sentido de uma poética autoral, mas em relação à passagem histórica que a Itália está enfrentando: sua sociedade, precisamente pequeno burguês, acaba de demonstrar a falta do envolvimento moral e político para com os grande fatos que se desenrolam, colocando de vez um ponto nas esperanças de possibilidade que o começo da década levava com ele: “É um disco interlocutório, que sublinha amargamente até na parte

---

<sup>14</sup> O motivo desse comentário se encontra, além da amplamente destacada constância no recurso que De André faz a colaboradores, numa sensação pessoal suscitada por um breve diálogo com Massimo Bubola em ocasião do lançamento do seu último livro, édito pela Mondadori em 2022 e significativamente chamado *Sognai talmente forte*, ou seja, como o célebre verso da composição “Fiume Sand Creek” (faixa do álbum *Fabrizio De André – L’indiano*, de 1981): o uso do verso como reivindicação da propriedade intelectual da sua criação, junto com os comentários que ele fez sobre a imparidade dos sujeitos comparados na nossa tese, ou seja, um cancionista completo com Chico Buarque e outro que só escreveu poucas letras sozinho, nos fizeram pensar a um latente – ou, talvez, nem tanto assim – sentimento de recriminação.

gráfica, em que são representados os aspectos mais deteriorados e normalizados da ‘nova pequena burguesia’, a derrota da revolução de 1968” (VIVA, 2016, p. 173).

### **3.3. Observações sobre dois personagens dos anos de chumbo**

A comparação o experimentado pelos dois períodos que definimos, com aceção comum, anos de chumbo, leva a algumas considerações sobre a repressão exercida em cima do meio musical, partindo justamente dos conceitos de censura e vigilância e das maneiras em que os dois os experimentaram na própria pele, primeiramente como autores e, conseqüentemente, como cidadãos. Uma observação superficial faz com que se interprete o conteúdo que resume as vicissitudes vivenciadas nesse sentido pelos autores como inevitavelmente desequilibrado, pelo fato deles terem vivido o primeiro num regime ditatorial e o segundo numa democracia, mas o interessante é enxergar por trás dessas experiências particulares o reflexo de mecanismos globais e o diálogo entre as duas atividades artísticas à luz da mediação da indústria cultural. Levados a tratar certos temas pelas circunstâncias históricas, suspeitados e censurados, reconhecemos que os dois autores ficaram igualmente reconhecidos como porta-vozes de uma poética de que o público daqueles anos precisava.

O papel público dos dois faz com que a questão da censura por eles sofrida seja mais incisiva do que aquela da vigilância, em dois sentidos: primeiramente, porque as conseqüências da censura não interessaram apenas a eles enquanto emissores da mensagem, mas também ao público enquanto receptor; em segundo lugar, porque a fama alcançada pelo sucesso do canal, de certa forma, garantiu a transparência e a ampla exposição de suas ações, invalidando, ainda que só parcialmente, as razões da vigilância, como veremos.

Partindo então da reflexão sobre a censura, vale ressaltar que os seus contextos de aplicação, quando ela se enquadra no discurso sobre a difusão de determinadas canções, representam um exemplo da tentativa intolerante e hipócrita de acatar a moral pública, mas, justamente por esse viés, se mostram em toda sua gravidade, sendo a censura uma arma política destinada tanto à manipulação da opinião pública como à legitimação dos próprios políticos. Em reconstrução da história da censura, Landi (2011) distingue claramente em censura prévia e censura repressiva, cabendo a autocensura na primeira. Segundo ele:

A censura preventiva é então um dado universal, mas também um sistema de controle poroso, em toda parte propenso ao compromisso e à exceção. Difícil então, e provavelmente inoportuno, avaliar abstratamente sua utilidade. A eficácia desses procedimentos deve ser medida nos casos específicos, à luz das práticas de

autocensura ou de convivência que os autores estabelecem com os revisores como o objetivo comum de conferir forma a um discurso considerado legítimo [...]. A autocensura como censura prévia é um fenômeno difícil de se estudar porque é, por definição, secreto e proteiforme e porque não exclui, pelo contrário, implica a cada momento a possibilidade de que o autor realize uma escritura e uma comunicação a dois níveis: um exotérico, ou seja, destinado ao público amplo de leitores; um esotérico reservado aos poucos que sabem ler entre as linhas a sua mais autêntica mensagem. (LANDI, 2011, p. 85 – tradução nossa)

De fato, o discurso torna-se ainda mais delicado quando, realizada a abolição da censura prévia, ela sobrevive ao seu desmantelamento, não como elemento residual do passado, mas como nova constituinte da opinião pública. Habermas (1988) considera a abolição da censura em alguns Estados europeus entre os séculos XVII e XVIII como condição necessária ao nascimento da opinião pública, que surge graças, especialmente, à imprensa periódica e à emergência da esfera pública burguesa: nesse momento, os leitores passam a fazer um uso crítico da razão, expressando-se sobre questões de relevo público; assim sendo, a coletividade de indivíduos leitores passa a deter uma opinião pública, ou seja, potencialmente autônoma e crítica para com o Estado. Porém, se essa reflexão se concentra na sociedade do século XVIII, a análise de Habermas, discípulo de Adorno, considera também o declínio da opinião pública, que acontece na idade do capitalismo contemporâneo com a comercialização dos mídias: nesse momento, a opinião pública para de ser lugar ideal de confronto e discussão crítica, mas passa a ser instrumento da publicidade, do conformismo e da manipulação de massa. Nesse sentido, entendemos a opinião pública como uma categoria do discurso filosófico e político, capaz de orientar as estratégias e as reformas dos governos.

Assim, a preocupação para com os hábitos, a ética e a moral dos cidadãos cabe justamente na diretriz traçada pelo poder burguês, desde sua ascensão no século XIX, durante a sua antiga luta contra a corrupção moral da aristocracia, licenciosa e libertina. Nesse sentido, o controle sistêmico dos meios de comunicação de massa é essencial para a estabilidade dos regimes políticos, que selecionam as informações destinadas a passar e, assim, obtém o controle sobre a conduta da sociedade, podendo, por um lado, bloquear o fluxo de informações inconvenientes, por outro, liberar a propaganda da própria política cultural. O controle da informação nesse contexto era fundamental para coibir as ações da oposição, sejam de cunho ideológico ou pela via armada.

A aplicação da censura em âmbito cultural, artístico e literário, de fato, pode ser entendida sem meios termos como uma medida contrária ao respeito pelos direitos humanos. De fato, no artigo “O direito à literatura”, Antonio Candido escreve:

A função da literatura está ligada à complexidade da sua natureza, que explica inclusive o papel contraditório mas humanizador (talvez humanizador porque contraditório). Analisando-a, podemos distinguir pelo menos três faces: 1. ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; 2. ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; 3. ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CANDIDO, 2011, p. 178-179)

As últimas das três faces por ele destacadas encontram correspondência com dois artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada e proclamada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, com resolução n. 217-A III, de 10 de dezembro 1948, a saber:

Artigo 19: Todo o indivíduo tem direito à liberdade de opinião e de expressão, o que implica o direito de não ser inquietado pelas suas opiniões e o de procurar, receber e difundir, sem consideração de fronteiras, informações e ideias por qualquer meio de expressão. [...]

Artigo 27: 1. Toda a pessoa tem o direito de tomar parte livremente na vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar no progresso científico e nos benefícios que deste resultam. 2. Todos têm direito à protecção dos interesses morais e materiais ligados a qualquer produção científica, literária ou artística da sua autoria.

Nesse sentido, entendemos a censura como uma impossibilidade de expressão livre por parte do autor, sendo ela submetida a mais ou menos declaradas condições, enquanto, ao mesmo tempo, afeta também a face complementar do sistema, isto é, o público. Esse aspecto é o destacado por Adélia Bezerra de Meneses:

Com efeito, o problema mais grave em relação à censura é desinformar culturalmente; não é tanto prejudicar um ou outro autor, que não pode ter sua obra difundida, mas interromper o processo de formação do público, e, correlatamente, o desenvolvimento da obra dos autores. Assim, emburrece-se uma geração inteira. (MENESES, 1986, p. 37)

Entendemos, então, a censura vigente nesse período no Brasil e na Itália como só aparentemente diferente: no primeiro caso, ela nasce diretamente no coração do governo, enquanto se encontra aparentemente deslocada no serviço de telecomunicação no segundo caso, apesar de ele voltar, indiretamente, a ser controlado pelo governo. Além disso, os critérios de censura, motivados pelo governo conservador militar num caso e pelo modelo cultural da Igreja promulgado pela DC no outro, parecem convergir na direção de uma moral casta, recatada e aparentemente apolítica, na tentativa de impedir a hegemonia socialista do proletariado e conter aquela liberal da burguesia (BONATO, 2008, p. 61). Nos dois casos, fica clara a inter-relação que existe entre política governamental, indústria fonográfica, divulgação midiática e direitos humanos.

Quanto aos casos específicos, vimos como, ao longo de todos os anos de chumbo brasileiros, a carreira de Chico Buarque foi profundamente influenciada pelo tripé repressivo: encontramos o artista exilado e o deixamos com o álbum que ele grava interpretando criações artísticas alheias, porque impossibilitado de alegar seu próprio trabalho. A política de maior repressão da ditadura militar impede o cancionista de trabalhar e, como vimos, o faz também sem razões necessariamente fundadas, encontrando motivos aleatórios que respondam a uma necessidade de atormentar, assediar psicológica e praticamente, na medida em que frustra e dificulta sua profissão, um personagem que tornara clara sua oposição ao regime. Para Fabrizio De André, ao contrário, a censura diminui até acabar proporcionalmente ao recrudescimento das tensões no panorama político italiano, mas também à medida que ele se torna mais famoso e conhecido, seguindo uma trajetória oposta ao caso brasileiro.

Porém, nos dois casos, é plausível entrever as motivações mercadológicas como síntese por trás de uma repressão artística aparentemente motivada por argumentos morais, sustentados pela política conservadora em vigor. De fato, mesmo no caso de Chico Buarque, a censura bruta e burra que o investiu não fez nada mais do que cultivar o seu personagem público de cantor de protesto, papel que, conforme ele mesmo afirmou de maneira totalmente desinteressada em depoimentos também sucessivos, ele nunca tencionou assumir voluntariamente. A responsabilidade política é a mesma que é abertamente rejeitada por Fabrizio De André, pelo menos até o momento em que ele se torna consciente e, também, carecido da repercussão econômica da sua profissão e decide beneficiar-se do seu suposto papel de mensageiro ideológico. Nos dois casos, o encargo público nesse sentido não é algo ambicionado pela própria direção artística, mas é o reflexo da demanda do público e, em particular, dos jovens de classe média, de encontrar o revérbero da ideologia e, precisamente, da contra-ideologia, comprazendo assim a necessidade de ser parte de um movimento que tente mudar o estado de coisas, ao mesmo tempo que impossibilitados, seja na vertente brasileira, pela repressão ditatorial, seja na italiana, pelo nihilismo participativo. Nesse sentido, a indústria cultural é responsável por ter vestido os dois autores dessa incumbência, enquanto os órgãos de repressão do meio artístico, entendido como liberdade de expressão e forma de conhecimento, com referência a Candido (2011, p. 178), encontram-se totalmente coniventes para com a economia capitalista.

Essa razão subjaz tanto à exasperação da censura contra Chico, quanto à atenuação daquela contra De André: mesmo se seguindo direções opostas, ambas as diretivas visam à criação da personagem pública politizada e engajada. Ademais, justamente nesse viés, a

diferença constitucional entre a DCDP, instituição do regime ditatorial, e a Commissione d'ascolto RAI, comitê pelo respeito moral da televisão pública, neutraliza-se sob a anteposição da integração econômica entre os atores da integração política, em detrimento dos direitos do indivíduo. Explica-se assim, por exemplo, a censura a duplos sentidos de fato inexistentes no cancionero de Chico Buarque e, ao mesmo tempo, a indulgência com um De André cada vez mais explícito: no primeiro caso, a censura é paradoxalmente usada e incrementada como arma de publicidade e promoção do artista engajado, enquanto, no segundo, é desembainhada justamente para deixar circular livremente sua mensagem; o objetivo, nos dois casos, é manipular o consenso da massa.

Sempre dependendo das consequências da lógica do mercado, a vigilância que os dois autores sofrem também segue curvas de andamento oposto: conforme Chico Buarque se torna mais famoso e mais explícito na sua mensagem, o controle sobre sua existência e suas ações civis se reduz à censura batente, ao passo que, quanto mais conhecido se torna De André, mais ele é monitorado pelos serviços secretos. Isso diz respeito ao tratamento da ressonância da indústria cultural por parte dos dois Estados, enquanto, se, por um lado, a fama alcançada pelos dois de certa forma os protege de formas de repressão excessivamente agressivas, pelo outro, ela contribui a fazer ressoar uma mensagem incômoda, chamando a atenção dos órgãos prepostos ao controle; Chico Buarque, impossível de fazer desaparecer, torna-se, assim, vítima intocável de campanhas negativas, sendo publicamente desacreditado, enquanto Fabrizio De André é secretamente vigiado não porque realmente ameaçador, na prática, mas pelo porte que o seu pensamento alcança pelo meio da música popular.

Diante de tudo isso, é natural concluir que o papel de cancionista engajado que ambos os autores desempenham não é nada mais do que a consequência das condições impostas pela indústria fonográfica, ou seja, a necessidade de agradar a demanda da classe consumidora, que precisava vislumbrar num ídolo representante a satisfação da própria ideologia frustrada. Ao mesmo tempo, tais condições, ao serem tão profundamente interligadas com a realidade social e política, especialmente nos anos descritos, dita os termos do engajamento que, se não desejado diretamente pelos autores, pelo menos se realiza na aceitação delas. Nesse sentido, os dois cancionistas, ao se encaixarem num certo papel a despeito da própria vontade mais veraz e, justamente, pela ação do contexto em que viviam e operavam, podem efetivamente ser considerados engajados no sentido da oposição à ditadura militar, no caso de Chico Buarque, e à configuração política oficial e eversiva no caso de De André. Porém, tal oposição, evidentemente, permanece num nível abstrato e de certa forma passivo, longe de ser confundida

com uma das duas principais reações militantes à política arregimentada, isto é: por um lado, aquela legal e composta por aqueles que apostavam na doutrinação como fator de transformação social e achavam inútil, perigoso ou difícil lutar fisicamente contra o regime estabelecido; por outro, a organização dos indivíduos mais radicalizados em grupos ou minipartidos inspirados pela teoria do foco cogitada por Régis Debray e aplicada no âmbito da mítica revolução cubana, que encenaram atos espetaculares (LONER, 2006, p. 61) e parecidos nos dois hemisférios (roubos, sequestros de personagens conhecidas).

Nem doutrinadores, nem membros da luta armada, Chico e Faber se engajaram ao querer expressar o próprio direito a certa música, MPB por um lado e *canzone d'autore* por outro, aceitando os compromissos da indústria fonográfica e as contradições que ela comportava dentro do sistema político. De acordo com a postura de Starling em artigo sobre canção popular e direito à resistência no Brasil da ditadura militar:

Evidentemente, não se deve esperar das canções a capacidade de agir diretamente sobre a realidade – como já explicou, certa vez, o próprio Chico Buarque: “Qualquer canção de amor / É uma canção de amor / Não faz brotar amor / E amantes”. A canção é só isso, quase nada e isso já é muito. A narrativa híbrida, verbal e musical, moldada por ela, tem sempre o mundo como ponto de partida: essa narrativa abre trilhas no emaranhado das coisas, dá caráter público àquilo cujo conhecimento estaria, em um primeiro momento, fechado no coração do homem e expõe, de modo transparente, a verdade íntima dos sentimentos humanos. (STARLING, 2012, p. 8)

E é, então, exatamente pela peculiaridade dessa narrativa que a canção, seja a brasileira, seja a italiana, se empenha em devassar o mundo do impúblicável, do censurado, da parte secretada pela versão padrão colocada em curso pelo controle da política oficial. Sem pretender fazer militância ativa, mas, mesmo assim, gerando obras que defenderam certa postura só pelo fato delas existirem e adquirirem tanta ressonância dentro de um determinado sistema abertamente desfavorável, os representantes prototípicos desses gêneros se configuraram como engajados por procurarem, citando mais uma vez Starling (2012, p. 13), “fundamentar a possibilidade prática da utilização desse direito como método de luta pública oposicionista a ser sustentada pelo campo da imaginação cultural brasileira”.

Nesse sentido, sim, as composições de Chico Buarque e De André defendem os argumentos que definem o direito à expressão e legitimam, nesse viés, o exercício à carreira do cancionista, adotando de forma espontânea o papel do engajamento por elas retratarem uma forma peculiar de narrativa sobre as condições de gestação, expressão e consolidação do mundo público e, enquanto tal, comum entre muitos, entre todos. Ao fazer isso, as duas marcas possibilitaram uma virada estética que comportou, nos anos seguintes à eclosão do sucesso dos

gêneros MPB e *canzone d'autore*, a ruptura efetiva deles para com os padrões vigentes e a fixação dos dois cancionistas como ícones essenciais na formação da identidade dos cancioneiros, respectivamente, brasileiro e italiano.

## CAPÍTULO 4 – O POLÍTICO NA POÉTICA: TENTATIVAS DE DIÁLOGO

Depois de ter observado como o clima de controle exercido pelo Estado teve suas repercussões na experiência cívica de Chico Buarque e Fabrizio De André, a partir da ressonância midiática de suas carreiras e acabando por incrementá-la ainda mais, cabe agora entender como a poética dos dois foi efetivamente influenciada, além da repressão artística que os interessou em primeira pessoa, pela introjeção de certas tematizações capazes de descrever as peculiaridades da época. De fato, se é verdade que o caráter estritamente político e engajado da obra de ambos acabou por ser substancialmente estranho à sua inspiração mais autêntica, também é verdade que ele foi efetivamente ali representado, pelo caráter mimético da música para com o mundo real, ao ponto de constituir um conjunto de problemas e conceitos relativos a escolhas individuais e dependentes, ao mesmo tempo, de experiências coletivas que seriam referentes de uma inteira geração.

O avanço da comparação por temas resultou, nesse propósito, mais conveniente do que a comparação pontual entre álbuns específicos, que seria forçada na medida em que se levam em consideração a gênese das obras e as diferentes abordagens ao processo criativo que resultou do estudo dos dois cancionistas: por um lado, de fato, encontramos Chico Buarque, criativo irreprimível, compositor e performer quase compulsivo; pelo outro, deparamo-nos com Fabrizio De André, reflexivo, tímido, ligado ao LP como extensão ideal de expressão. Não por acaso, no capítulo anterior, descobrimos uma correspondência quase natural entre o avanço cronológico do tempo e o processo criação-publicação de álbuns no cantautor italiano, enquanto, no caso do brasileiro, encontramos sobretudo agrupamentos de canções já compostas e juntadas só posteriormente no mesmo disco, por razões principalmente contratuais. No já citado trabalho de *La Via*, encontramos uma pergunta direta que o autor põe, a tal propósito, a Chico Buarque:

- [...] Agora há pouco, falando sobre a canção “Dura na queda”, você disse algo muito significativo. Você não quis inseri-la no álbum *As cidades*, porque não cabia nesse disco. Isso significa que, para você, um álbum precisa ter uma sua própria coerência. De que tipo? Temática? Musical? Já pensou em um disco como álbum conceitual?
- Não sei. Um álbum pode tomar um aspecto mais ou menos coerente independente das minhas intenções de partida. O que quase sempre acontece é o seguinte: quando eu vou para o estúdio, para começar as gravações, não mais de quatro ou cinco canções já estão prontas; a partir da execução dessas, e da frequência constante com os outros músicos e instrumentistas, pouco a pouco saem as outras canções; então, eu nunca começo por um projeto geral, por um tema ou por um programa a ser realizado; cada canção surge da outra, como por um procedimento espontâneo; não há uma concepção intelectual de partida, mas um mundo que vai se criando pouco a pouco

em torno daquele disco, até que, a meu ver, aquelas canções acabam por formar um conjunto harmonioso. (LA VIA, 2014, p. 486-487 – tradução nossa)

A explicação da gênese da própria música por parte do cancionista é interessante enquanto se desvia decididamente daquela de De André, que, entendendo a canção como a oportunidade de contar uma história, encontrava no álbum conceitual a dimensão ideal. Mas o interessante é também o fato de uma símil pergunta ser posta, e de maneira insistente, tendo sido o tema já precedentemente introduzido (LA VIA, 2014, p. 484), por um italiano, evidentemente muito apegado àquela fórmula, da qual De André é representante por excelência. Tal diferença não significa que não haja uma coerência na obra daqueles anos de Chico Buarque, que, diversamente, é fácil de constatar, apesar dela ser uma característica sobretudo dos discos mais recentes; porém, e, com toda probabilidade, pela intervenção da censura que lhe impediu uma expressão livre e naturalmente fluente, sua produção resulta mais recortada com respeito ao monolitismo do álbum conceitual, meio predileto do outro lado do confronto.

É nesse sentido, então, que resolvemos interpelar uma tentativa de diálogo entre as duas poéticas a partir de uma aproximação temática. E, ao fazer isso, encontramos também uma resposta naquela que é descrição da etiqueta sensacionalista dos anos de chumbo: já no começo dos anos 1970, os temas que serão fundamentais nos motivos de luta ideológica da década estão clarificados; na mesma altura, tanto Chico Buarque quanto Fabrizio De André se encontram numa fase concreta e consciente das suas carreiras, no auge da fama e do reconhecimento do público.

Assim, destacando grandes temas que possam pôr a poética dos dois autores em comunicação, num diálogo mediado justamente pela indústria cultural e suas intenções naquela época, pretende-se entrever, por trás da definição sensacionalista de “anos de chumbo”, um desenho mais detalhado de uma época feita, certamente, de brutalidades e angústia, mas também de efervescência social e cultural e de crença numa visão outra de futuro.

#### **4.1. A crise da autoridade política**

Repetimos longamente que o primeiro elemento que acomuna os períodos de estudo é justamente a definição sensacionalista, fundamentada na ideia de chumbo como semântica de opressão e repressão. Considerando um campo amplo onde seja possível comparar uma ditadura militar com uma cooptação de forças nunca declaradas, podemos entender essa opressão como

derivante da profunda crise da autoridade política, que afunda suas raízes, em ambos os casos, no começo da década de 60 e no difundido bem-estar social.

Baseadas em trajetórias diferentes, as duas décadas, de fato, apresentavam rumo parecido, isto é, um imaginário social menos fragmentado, mais próspero e rico em oportunidades: no Brasil, isso tudo era teorizado pelo nacional-desenvolvimentismo, pela política dos “50 anos em 5” promovida por Juscelino Kubitschek e retratada pela fundação de Brasília, e pela lúcida consciência cívica e social dos grandes intelectuais da época, que visionava a comunhão nacional com um povo esperançoso e rico em aporte histórico (o mesmo povo para quem ecoava a bossa nova); numa forte participação política, as duas camadas sociais eram acomunadas por um inimigo comum, o imperialismo, único entrave à comunhão nacional que, por sua vez, era força motriz da agnição e afirmação nacional (SILVA, 2004, p. 7-8). A situação italiana não diferia muito no sentido do bem-estar econômico da sociedade, que se encontrava, inclusive, muito menos dividida em castas: a instalação do modelo da sociedade dos consumos havia contribuído a criar uma visão próspera sobre o futuro, mas, ao mesmo tempo, tinha reduzido a ambição à participação política, criando um terreno fértil para o distanciamento entre sociedade e ideologia; aliás, de acordo com Ignazi (2009, não paginado), foi justamente por causa da provisão progressiva da política que os anos 60 foram tão gloriosos. Nos dois casos, o idílio da esperança no futuro seria abruptamente interrompido, no Brasil, pelo golpe de 64 e, na Itália, pelo *Sessantotto*; os dois eventos são tão intrinsecamente diferentes ao ponto de ser praticamente opostos no plano da participação política, podendo ser considerados, o primeiro, como revogação dela sucessivamente a uma forte participação, enquanto, o segundo, como explosão do envolvimento direto com a vida política depois de anos de substancial desinteresse.

Apesar dos traçados das duas curvas serem opostos, os fenômenos que fragmentaram o enredo do sentido de comunidade e prosperidade levariam a consequências que determinam agora a absorção dos anos de chumbo na mesma ideia de crise da autoridade política: sendo ela entendida como entidade indispensável à convivência civil para que ela se movimente com eficácia e unidade de meios rumo a um fim comum, a sua crise corresponde à ineptidão por parte do Estado de responder à necessidade da sua sociedade, obstaculizando ou reprimindo as manifestações dessas exigências, à qual o corpo social reagiu extremando ainda mais o discurso ideológico. Passando pelos anos de chumbo, a sociedade se encontraria profundamente desiludida de um ponto de vista histórico.

Quanto aos dois cancionistas, o fato de eles estarem na fase de máxima atividade nesses anos faz com que, se, por um lado, eles não podem deixar de se referir à crise da autoridade governamental, sendo ela tão penetrante e onipresente para com qualquer âmbito da vida, pública e privada, por outro lado, e pelas mesmas razões, eles não podem e nem se interessam em referir-se direta e explicitamente a eventos de crônica efetiva, pelo menos no período coevo. O amplo circuito de divulgação de que eles fazem parte, de fato, exige, ao mesmo tempo em que controla, o tratamento de certos temas. A isso, é preciso acrescentar o fato que os dois autores, como vimos, nunca quiseram ser exclusivamente identificados com a temática do protesto, apesar de ela ser atingida muitas vezes só ao abordar questões contemporâneas.

Então, sendo a canção de protesto e a *canzone d'autore impegnata* identificáveis como um rótulo utilizado especialmente na década de 70 para designar um tipo de produção melopoética que denunciava a opressão política instaurada com a ideologia dos governos vigentes, entendemos que as duas etiquetas nunca constituíram uma categoria crítica, caindo em desuso, aliás, com o desaparecimento da situação política a que aludia (conforme já destacado no segundo capítulo dessa tese). O aspecto contestatório das letras musicais de Chico Buarque e Fabrizio De André não as vincula à militância política que foi suposta, como vimos no capítulo precedente, com respeito à vida dos seus autores, mas é de natureza circunstancial e, assim, naturalmente referenciada no espaço lírico. É por isso que a temática sob a qual aparecerão as canções selecionadas será pouco definida no contexto lírico, ao mesmo tempo que claramente aludida.

#### **4.1.1. Repressão governamental e luta armada: duas faces da violência de Estado**

Para além dos casos em que a letra das canções de Chico Buarque foi censurada, e para além de todos os duplos sentidos nelas contidos, é possível reduzir o corpus em que ele alude mais explicitamente à ditadura a duas das composições escritas entre 1969 e 1974, ou seja, “Apesar de você” e “Cálice”. Vimos como as duas são também as canções mais severamente vetadas de circular, posteriormente uma e previamente a outra, por serem tão explícitas para com a crítica ao regime.

“Apesar de você” parece conter uma crítica ainda verde à ditadura:

**Apesar de você**  
**(C. Buarque)**

Hoje você é quem manda

Falou, tá falado  
 Não tem discussão, não  
 A minha gente hoje anda falando de lado  
 E olhando pro chão, viu  
 Você que inventou esse estado  
 E inventou de inventar  
 Toda a escuridão  
 Você que inventou o pecado  
 Esqueceu-se de inventar  
 O perdão

Apesar de você  
 Amanhã há de ser outro dia  
 Eu pergunto a você onde vai se esconder  
 Da enorme euforia  
 Como vai proibir  
 Quando o galo insistir  
 Em cantar  
 Água nova brotando  
 E a gente se amando sem parar

Quando chegar o momento, esse meu sofrimento  
 Vou cobrar com juros, juro  
 Todo esse amor reprimido, esse grito contido  
 Este samba no escuro  
 Você que inventou a tristeza  
 Ora, tenha a fineza de desinventar  
 Você vai pagar e é dobrado  
 Cada lágrima rolada nesse meu penar

Apesar de você  
 Amanhã há de ser outro dia  
 Inda pago pra ver  
 O jardim florescer  
 Qual você não queria  
 Você vai se amargar  
 Vendo o dia raiar  
 Sem lhe pedir licença  
 E eu vou morrer de rir  
 Que esse dia há de vir  
 Antes do que você pensa

Apesar de você  
 Amanhã há de ser outro dia  
 Você vai ter que ver  
 A manhã renascer  
 E esbanjar poesia  
 Como vai se explicar  
 Vendo o céu clarear  
 De repente, impunemente  
 Como vai abafar  
 Nosso coro a cantar  
 Na sua frente  
 Apesar de você

Apesar de você  
 Amanhã há de ser outro dia  
 Você vai se dar mal

Meneses classifica a estrutura da letra com base num “jogo livre de antíteses” (MENESES, 1982, p. 75) que contrapõem o “hoje”, em que é descrita a realidade opressiva do governo, com o “amanhã”, que representa a alteração completa da perspectiva:

De um lado, sob o signo do “hoje”, as forças da retenção, o bloqueio das expansões vitais, a contenção, o aprisionamento da energia (amor reprimido/grito contido), tudo que é abalado.

Sob o signo do “amanhã”, tudo que é expansivo, as pulsões da energia, a fecundidade. De um lado, sob o signo do hoje, a semântica da morte; do outro lado, as metáforas da vida. (MENESES, 1982, p. 75)

A descrição do “hoje” destacado pela estudiosa é aquela que, sendo contraposta à visão esperançosa de um futuro diferente e eufórico, sem infelicidade ou iniquidade, e descrito nos grupos de versos introduzidos por “Apesar de você”, confere mais informações sobre a dureza do presente, mesmo se mantendo, por óbvios motivos, num plano metafórico, por mais que indubitavelmente claro. Nesse sentido, já o primeiro verso, “Hoje você é quem manda”, se configura como o preâmbulo que revela os tópicos fundamentais da canção, isto é, a alusão ao tempo contemporâneo e a referência a um interlocutor singular e específico, identificado pelo ato de mandar. Por isso, a referência extradiegética do texto é identificada no então presidente do Brasil, Emílio Garrastazu Médici, que havia tomado a posse do governo em 30 outubro de 1969, em plena vigência do AI-5; por isso e por ele ser predecessor de Ernesto Geisel, o seu mandato é comumente igualado aos anos de chumbo enquanto auge da ditadura militar.

Se tal referência é apontada de forma clara – por mais que seja correto falar em tais termos na presença de um típico samba duplex – já no começo da letra, é a sua progressão que permite não só identificar o tempo, o “hoje”, com o interlocutor, aquele “você que manda”, mas também definir tal conjunto por meio da mesma semântica do chumbo. De fato, ao longo da primeira estrofe, o hoje, ou seja, o Estado/estado de coisas, é apresentado inicialmente por meio da ideia do mandamento imposto (“Hoje você é quem manda / Falou, tá falado”), da supressão do debate e da livre circulação da opinião (“Não tem discussão”), da submissão (“A minha gente hoje anda falando de lado / E olhando pro chão”); já na segunda estrofe, depois da primeira ocorrência do refrão, a descrição da realidade atual é interpretada por meio da descrição emotiva que tal Estado/estado de coisas comporta: as sensações de “sofrimento”, “tristeza” e “penar” são metaforizados como “amor reprimido”, “grito contido” e “samba no escuro”. O que acontece ao redor do enunciador tem repercussões no ânimo dele, conforme as teorias psicanalíticas de Wilhelm Reich, que encontram, justamente no corpo, onde se elaboram as emoções, as consequências biológicas da política.

Sobre essa introjeção da realidade externa num plano emotivo, ademais, vale citar Ribeiro (2004, p. 40): “O que Chico Buarque põe em cena no tocante ao duplo sentido é, contudo, algo muito diferente: uma convicção muito profunda de que o político está fundado no afeto, de que o político só tem sentido se partir do afeto”. Isso, segundo Ribeiro, se realiza na junção do social com o pessoal, que é também prerrogativa do autor numa perspectiva de confronto com o intimismo da geração musical antecedente e que corresponde, mais do que a uma ferramenta, a uma verdadeira maneira de ver o mundo, de se sentir parte de algo maior que compartilha com o indivíduo os mesmos órgãos e as mesmas emoções. Coincidentemente, tal junção pode ser interpretada como a causa original do estilo do samba duplex: a contínua conversão do íntimo no coletivo, ou seja, o duplo sentido, sendo linguagem característica daqueles anos, não é identificativo de Chico Buarque em sentido estrito, mas certamente se configura como uma característica peculiar da sua linguagem, que convoca continuamente a atenção e a inteligência do ouvinte, chamado a preencher o sentido da canção com o complementar do que fora aparentemente asserido, sendo convidado, nesse sentido, a ser também autor, papel que ele pode desempenhar graças ao compartilhamento e entendimento da mesma realidade; isso encontra correspondência também em Meneses (1982, p. 77-78): “Na verdade, ao retratar a repressão do povo, Chico Buarque está tematizando a si próprio – o que não impede, antes possibilita – que ele trate, com quanta verdade, desse mesmo povo”. Em outras palavras, o receptor, o ouvinte que faz parte da mesma entidade social do cancionista, é chamado a participar entendendo todas as possibilidades de interpretação daquele “samba no escuro”, que é, supostamente e no viés mais insignificante, a simples execução da canção, mas que ele sabe ser, também, a ocultação da libertação eufórica por meio da repressão ditatorial.

Por ela fazer uso do duplo sentido para driblar a censura e poder, assim, falar livremente sobre ela, podemos considerar “Apesar de você” como uma composição perfeitamente representativa da época, tanto na forma como no conteúdo, ambos afetados pela algema ditatorial. Contudo, conforme vimos, ela, por permanecer concentrada no contraste entre um hoje triste e um amanhã jovial e promissor, desloca o fulcro do discurso sobre esse segundo termo de comparação, descrevendo o hoje por meio de ideias amplas e introdutivas para com a descrição da violência exercida dentro e por meio do Estado. A aludir mais diretamente a essa é “Cálice”:

**Cálice**  
**(C. Buarque, G. Gil)**

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga  
 Tragar a dor, engolir a labuta  
 Mesmo calada a boca, resta o peito  
 Silêncio na cidade não se escuta  
 De que me vale ser filho da santa  
 Melhor seria ser filho da outra  
 Outra realidade menos morta  
 Tanta mentira, tanta força bruta

Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 De vinho tinto de sangue

Como é difícil acordar calado  
 Se na calada da noite eu me dano  
 Quero lançar um grito desumano  
 Que é uma maneira de ser escutado  
 Esse silêncio todo me atordoia  
 Atordoado eu permaneço atento  
 Na arquibancada pra a qualquer momento  
 Ver emergir o monstro da lagoa

Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 De vinho tinto de sangue

De muito gorda a porca já não anda  
 De muito usada a faca já não corta  
 Como é difícil, pai, abrir a porta  
 Essa palavra presa na garganta  
 Esse pileque homérico no mundo  
 De que adianta ter boa vontade  
 Mesmo calado o peito, resta a cuca  
 Dos bêbados do centro da cidade

Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 Pai, afasta de mim esse cálice  
 De vinho tinto de sangue

Talvez o mundo não seja pequeno  
 Nem seja a vida um fato consumado  
 Quero inventar o meu próprio pecado  
 Quero morrer do meu próprio veneno  
 Quero perder de vez tua cabeça  
 Minha cabeça perder teu juízo  
 Quero cheirar fumaça de óleo diesel  
 Me embriagar até que alguém me esqueça

Há três passagens em que o texto aborda mais estrita e diretamente a violência exercida pela ditadura, e o faz também por meio de certa brutalidade de linguagem. Essas são: a

paronomásia “cálice” enquanto imperativo, que é modo verbal do mandamento; a menção da transubstanciação, que é vinho tinto e sangue ao mesmo tempo; e a associação da mentira junto com a força bruta.

O paronomástico “cálice” é título e pontuação em forma de contraponto coral a partir da segunda ocorrência do refrão: o imperativo “cale-se!” é síntese da enunciação da letra, que se movimenta entre imagens de “boca calada”, “silêncio na cidade”, “calada da noite”, “silêncio que atordoia”, “palavra presa na garganta”, “peito calado”. Com certeza, a referência à censura é cristalina, conforme destacado por Meneses em reconstrução do processo de decodificação do “monstro da lagoa” do final da segunda estrofe: conforme ela aponta, o mesmo Chico confirma, em entrevista de 31 de março de 1977 para o jornal “Aqui” de São Paulo, a correspondência dele com a censura e a autocensura, definindo-a como um monstro natural para o jovem compositor (MENESES, 1986, p. 93). Nesse sentido, nos últimos quatro versos da citada estrofe, reconhecemos o desnorteamento do autor para com a eventualidade do aparecimento do “monstro da lagoa”, pronto a intervir a qualquer momento e a dificultar a sua já difícil condição de quem acorda calado.

Mas não é só aquele da censura o sentido do silêncio referido na letra: “cale-se!” expõe um duplo sentido do silêncio, isto é, aquele da censura e aquele irreversível da morte (MENESES, 1986, p. 92), ambos impostos diretamente pelo governo. Com efeito, à morte, o “silêncio” que “na cidade não se escuta”, refere-se também o duplo sentido do vinho tinto conteúdo no refrão, que não representa apenas o sangue de Jesus, mas também de todos os outros assassinados pela autoridade: de acordo com o relatório final de 2014 da Comissão Nacional da Verdade<sup>15</sup>, durante os anos de chumbo, entre 1969 e 1974, 98 pessoas foram assassinadas por motivação política, representando mais da metade de um total de 180 mortes que ocorreram nas duas décadas de ditadura, sendo este, no entanto, um número inexato de vítimas, correspondente apenas a casos possíveis de serem comprovados. Nessa acepção, que

---

<sup>15</sup> A Comissão Nacional da Verdade (CNV) é um órgão criado para resgatar a memória das violações dos direitos humanos ocorridas no Brasil entre 1946 e 1988. Sua primeira atividade remonta ao período maio de 2012-dezembro de 2014, resultando na publicação de um trabalho de pesquisa composto por três volumes: um primeiro relatório introdutivo, um segundo composto por textos temáticos e um último completamente dedicado aos mortos e desaparecidos políticos. Junto com o projeto sobre a tortura política nacional *Brasil, nunca mais*, que nascera como livro em 1985, sendo lançado pela Editora Vozes e organizado por Dom Paulo Evaristo Arns, encontrando-se hoje digitalizado em acervo livre, o relatório da CNV constitui a maior e mais completa referência para pesquisar e conhecer os crimes políticos dos anos de chumbo. Na vertente italiana, ferramenta comparável pode ser considerada a série *Progetto memoria*, elaborada e publicada a partir de 1991 pela editora Sensibili alle foglie, que, composta por cinco volumes (*La mappa perduta*, *Sguardi ritrovati*, *Le parole scritte*, *Le torture affiorate* e *Il carcere speciale*), visa reconstruir a experiência armada de esquerda na Itália entre 1969 e 1989, e não apenas as violações dos direitos humanos por ela sofrida.

equipara as vítimas da censura aos mortos, encontramos a dimensão que abrange todos os reprimidos pela ditadura enquanto mártires, obrigados a renunciar à palavra enquanto direito humano fundamental.

Tudo isso, finalmente, é possibilitado pela “força bruta” que fecha a primeira estrofe: ela, enquanto força física não dirigida por algum raciocínio, é pura violência; no contexto da canção, ela se encontra em correlação com a mentira, criando, junto com ela, uma realidade morta e mortífera. Tal realidade corresponde ao mundo do regime militar brasileiro, reconhecido como ordem estabelecida, como o justo, a “santa” da canção, cuja legitimidade se baseia na falsidade da propaganda e do consenso de poucos, tornando mais agradável e vital “ser filho da outra”, que, conforme Meneses (1986, p. 92), não hesitamos em identificar com a palavra autocensurada que melhor rimaria com as precedentes “labuta” e “escuta” e a sucessiva “bruta”, respeitando assim o esquema de rima de versos pares (à qual já Gonçalves Dias nos habituou a partir de *Sextilhas de Frei Antão* e que, não sendo aqui respeitada, causa estranhamento). Assim, os últimos quatro versos da primeira estrofe se referem a um mundo ao revés, a inversão total do bem e do mal, obtido por meio da brutalidade da violência. Falaremos novamente dessa inversão no próximo item.

Diferentemente de “Apesar de você”, “Cálice” não promete nenhuma transformação do hoje, muito pelo contrário: segundo Meneses (1986, p. 91) – que se configura, na crítica dessa letra, como referência principal pelo acúmen da sua análise –, a esperança é progressivamente perdida, antes com a negação do direito de dizer representado na primeira estrofe, em que “Mesmo calada a boca, resta o peito”, passando pela impossibilidade de sentir na terceira estrofe, com “Mesmo calado o peito, resta a cuca”, até chegar à privação da capacidade de pensar na última estrofe, em que nada mais resta: “Quero perder de vez tua cabeça / Minha cabeça perder teu juízo”. Sempre na última estança, porém, os versos “Talvez o mundo não seja pequeno / Nem seja a vida um fato consumado” deixam entrever uma esperança, confirmada pelos versos seguintes, “Quero inventar o meu próprio pecado / Quero morrer do meu próprio veneno”, a serem entendidos como reapropriação exasperada dos próprios direitos subjetivos; tal ocupação da própria posse, ademais, encontra eco também no destinatário de “Apesar de você” enquanto “Você que inventou o pecado”, resultando numa oposição entre quem impõe certo pecado e quem é chamado a pagar por ele. Nesse sentido, contudo, a flébil esperança da composição se prefigura mais parecida com uma rendição, muito diferente da festa prometida pelo amanhã da outra letra: com efeito, “Cálice” se dedica quase exclusivamente à descrição do hoje, implicando assim um sentido de resignação que parece se render à violência, desvelada

tanto no nível da linguagem quanto naquele do imagético. Ao fazer isso, e por meio da repetição insistente do refrão, a canção absorve a súplica de Cristo crucificado, abandonado pela justiça divina à violência da ignorância e obrigado, de fato, a morrer pelos pecados alheios. É nesse andamento de súplica que se articula o duplo sentido da canção: as referências bíblicas ao longo da letra, como a imagem do cálice, do pecado, e a figuração fonética, biológica e mítica da serpente destacada por Meneses (1986, p. 96-97), compõem o superstrato enunciativo que pretende camuflar o sentido político, ou apenas apresentar a sua contraparte, diluindo o significado mítico no político.

De maneira menos atenta ao “monstro da lagoa”, De André alude à violência do seu Estado, detalhando a insinuação no viés do lugar de fala do protagonista do álbum conceitual *Storia di un impiegato*:

**Al ballo mascherato  
(F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani)**

Cristo drogato da troppe sconfitte  
Cede alla complicità  
Di Nobel che gli espone la praticità  
Di un eventuale premio della bontà

Maria ignorata da un Edipo ormai scaltro  
Mima una sua nostalgia di natività  
Io con la mia bomba porto la novità  
La bomba che debutta in società  
Al ballo mascherato della celebrità

Dante alla porta di Paolo e Francesca  
Spia chi fa meglio di lui  
Lì dietro si racconta un amore normale  
Ma lui saprà poi renderlo tanto geniale

E il viaggio all'inferno ora fallo da solo  
Con l'ultima invidia lasciata là sotto un lenzuolo  
Sorpresa sulla porta d'una felicità  
La bomba ha risparmiato la normalità  
Al ballo mascherato della celebrità

La bomba non ha una natura gentile  
Ma spinta da imparzialità  
Sconvolge l'improbabile intimità  
Di un'apparente statua della Pietà

Grimilde di Manhattan, statua della libertà  
Adesso non ha più rivali la tua vanità  
E il gioco dello specchio non si ripeterà  
"Sono più bella io o la statua della Pietà"  
Dopo il ballo mascherato della celebrità

Nelson strappato al suo carnevale  
Rincorre la sua identità

E cerca la sua maschera, l'orgoglio, lo stile  
Impegnati sempre a vincere e mai a morire

Poi dalla feluca ormai a brandelli  
Tenta di estrarre il coniglio della sua Trafalgar  
E nella sua agonia, sparsa di qua, di là  
Implora una Sant'Elena anche in comproprietà  
Al ballo mascherato della celebrità

Mio padre pretende aspirina ed affetto  
E inciampa nella sua autorità  
Affida a una vestaglia il suo ultimo ruolo  
Ma lui esplode dopo, prima il suo decoro

Mia madre si approva in frantumi di specchio  
Dovrebbe accettare la bomba con serenità  
Il martirio è il suo mestiere, la sua vanità  
Ma ora accetta di morire soltanto a metà  
La sua parte ancora viva le fa tanta pietà  
Al ballo mascherato della celebrità

Qualcuno ha lasciato la luna nel bagno  
Accesa soltanto a metà  
Quel poco che mi basta per contare i caduti  
Stupirmi della loro fragilità  
E adesso puoi togliermi i piedi dal collo  
Amico che m'hai insegnato il come si fa  
Se no ti porto indietro di qualche minuto  
Ti metto a conversare, ti ci metto seduto  
Tra Nelson e la statua della Pietà  
Al ballo mascherato delle celebrità

O eu lírico sonha com um baile do qual participam todos os personagens da sociedade burguesa que influenciaram a sua existência, incluindo glórias, mitos e pais; no sonho, ele detona uma bomba, com o intento de vingar a violência por eles cometida ao impor certo tipo de comportamento. As celebridades são apresentadas em pares, e como se estivessem dentro do espaço de uma festa doméstica: Cristo que cede à lisonjeira de Nobel, que lhe propõe a instituição de um prêmio à bondade para resgatar tantas derrotas; a Virgem Maria que fala com Édipo sobre maternidade; Dante que espia Paolo e Francesca e promete fazer do amor banal um amor maravilhoso; as estátuas da Piedade de Michelangelo e da Liberdade, que tem o mesmo nome da madrasta da Branca de Neve, que competem em formosura; ao mesmo modo, Nelson, que representa o colonialismo inglês, sentindo inveja, mesmo assim, de Napoleão, representado por Sant'Elena; e, por último, o pai, caracterizado pela autoridade, e a mãe, identificada pela atitude de mártir; o último personagem, o amigo que lhe ensinou como se rebelar, é apresentado em correlação com o eu lírico, pronto a sacrificá-lo também no atentado, homenageando definitivamente o individualismo do qual ele é alvo (que será aprofundado em

parágrafo sobre a alienação do trabalhador). Todos, indiferentemente, são vítimas da bomba levada pelo enunciador, desestabilizando, assim, a ordem constituída.

Na primeira metade da letra, a bomba é introduzida por meio da sua descrição: ela “debuta em sociedade”, trazendo a novidade, solidária com a normalidade, mesmo se pouco gentil e imparcial na quinta estrofe; na segunda metade da canção, as consequências da sua ação são enumeradas: frangalhos, agonia, dispersão, explosão, farrapos, morte, caídos, fragilidade. O cenário, descrito de maneira grotesca, graças também à melodia festiva, exorciza a carga violenta das imagens criadas.

A exorcização é, justamente, o efeito buscado pela composição. Se o panorama geral da narração expõe a ideia do anti-autoritarismo que marcara a luta geracional dos anos sucessivos a 1968, a bomba é uma referência aos fatos de crônica mais relevantes daqueles anos, cuja constância determina o agrupamento na definição de massacre de Estado, definido tal pela suspeita participação de órgãos desviados do governo: Piazza Fontana em 1969, Gioia Tauro em 1970, o massacre da sede da polícia de Milão de 1973, o massacre do Italicus e aquele da Piazza della Loggia em 1974 (sem contar aqueles da década de 80) são os fenômenos de crônica mais conhecidos do período, tornando a carnificina a característica marcante dos anos de chumbo. Porém, De André se mantém distante das referências diretas às reportagens jornalísticas, diferentemente de outros cantautores, conforme apontado por Pivato em detalhadíssimo resumo que faz da temática política na canção italiana daqueles anos (PIVATO, 2005, p. 295-307): a exorcização da violência de Estado perpetrada pela faixa, bem como pela história contada no álbum como um todo, representa uma tentativa de criticar o fenômeno do terrorismo por meio de uma perspectiva sociológica, que leve em conta a individualidade e também a psicologia do terrorista, avaliando as suas razões, sem deixar de considerar as consequências. A utilização da violência, de fato, como Faber canta na faixa sucessiva do álbum, “Sogno numero due”, leva o eu lírico a ocupar o mesmo lugar que ele estava combatendo, sem conseguir mudar de alguma forma a situação.

A mesma abordagem é adotada na tradução de uma canção de Brassens de 1972, que De André publica como “Morire per delle idee”:

**Morire per delle idee**  
(F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani)

Morire per delle idee, l'idea è affascinante  
Per poco io morivo senza averla mai avuta  
Perché chi ce l'aveva, una folla di gente  
Gridando "viva la morte", proprio addosso mi è caduta  
Mi avevano convinto e la mia musa insolente

Abiurando i suoi errori aderì alla loro fede  
 Dicendomi peraltro in separata sede  
 Moriamo per delle idee, vabbè, ma di morte lenta  
 Vabbè, ma di morte lenta

Approffittando di non essere fragilissimi di cuore  
 Andiamo all'altro mondo bighellonando un poco  
 Perché forzando il passo succede che si muore  
 Per delle idee che non han più corso il giorno dopo  
 Ora se c'è una cosa amara, desolante  
 È quella di capire all'ultimo momento  
 Che l'idea giusta era un'altra, un altro il movimento  
 Moriamo per delle idee, vabbè, ma di morte lenta  
 Vabbè, ma di morte lenta

Gli apostoli di turno che apprezzano il martirio  
 Lo predicano spesso per novant'anni almeno  
 Morire per delle idee, sarà il caso di dirlo  
 È il loro scopo di vivere, non sanno farne a meno  
 E sotto ogni bandiera li vediamo superare  
 Il buon Matusalemme nella longevità  
 Per conto mio si dicono in tutta intimità  
 Moriamo per delle idee, vabbè, ma di morte lenta  
 Ma di morte lenta

A chi va poi cercando verità meno fittizie  
 Ogni tipo di setta offre moventi originali  
 E la scelta è imbarazzante per le vittime novizie  
 Morire per delle idee è molto bello, ma per quali  
 E il vecchio che si porta già i fiori sulla tomba  
 Vedendole venire dietro il grande stendardo  
 Pensa "speriamo bene che arrivino in ritardo"  
 Moriamo per delle idee, vabbè, ma di morte lenta  
 Ma di morte lenta

E voi gli sputafuoco, e voi i nuovi santi  
 Crepate pure per primi, noi vi cediamo il passo  
 Però per cortesia, lasciate vivere gli altri  
 La vita è grosso modo il loro unico lusso  
 Tanto più che la carogna è già abbastanza attenta  
 Non c'è nessun bisogno di reggerle la falce  
 Basta con le garrote in nome della pace  
 Moriamo per delle idee, vabbè, ma di morte lenta  
 Vabbè, ma di morte lenta

A tradução, que não é perfeitamente fiel, diz muito sobre o porte ideológico das lutas da época. Diz Pistarini (2010, p. 142-143), sobre a original, que ela foi escrita por Brassens em resposta às críticas suscitadas pela canção “Les deux oncles” (contida no álbum *Les Copains d'abord*, de 1964), tão profundamente contra a guerra de causar polêmicas também pelos pacifistas; “Mourir por des idées” (presente no LP *Fernande*), de fato, condena a decisão de morrer quando decorrente da luta ideológica: nenhuma ideia, nenhuma crença vale a vida. Nesse sentido, a morte é entendida como morte violenta, aquela morte que acontece em contextos de guerra, por exemplo; porém, na versão de De André, a primeira estrofe sugere,

sobretudo, um contexto mais autônomo e coletivo, quase como de guerrilha: “Morire per delle idee, l'idea è affascinante / Per poco io morivo senza averla mai avuta / Perché chi ce l'aveva, una folla di gente / [...] proprio addosso mi è caduta”. Difícil não enxergar, por trás desses versos, o elo com a luta armada dos anos 70, em que diferentes siglas e extrações políticas se enfrentaram no confronto ideológico, ameaçando a instituição republicana com sequestros, roubos e, também, assassinatos individuais e de massa. O prolongamento dessa situação ao longo dos anos causou a confusão de guerrilha e organização terrorista, colocando o confronto político no mesmo plano do homicídio e a doutrinação ideológica no mesmo plano da luta armada, como o *cantautore* parece referir nos primeiros versos da penúltima estrofe: “A chi va poi cercando verità meno fittizie / Ogni tipo di setta offre moventi originali / E la scelta è imbarazzante per le vittime novizie”. Se o uso da violência na Itália da fermentação cultural e da revolução dos costumes teria definido de forma negativa os anos de chumbo, a mensagem da canção se encontra na mesma linha: por mais que seja bom se reconhecer numa crença e num sentimento coletivo, a tentativa de asseveração dessas “ideias” por meio da violência só pode gerar mais violência, comportando, assim, o rendimento à facção do mal, aquela combatida no começo.

Ao fazer referência à violência política da época a eles contemporânea, Chico Buarque e Fabrizio De André interpelam dois aspectos dela aparentemente distintos entre eles, mas que convergem na ideia de violência de Estado. No caso do cancionista brasileiro, de fato, a violência referida é aquela exercida “diretamente” por mão do governo através de sequestros, torturas, eliminações e desaparecimentos de civis que representavam de alguma forma um incômodo para o regime, se bem que a anulação do direito do *habeas corpus* fosse feita justamente para manchar o desaparecimento de criminosos políticos que tinham se manifestado contra a segurança nacional, e não para que o governo militar se responsabilizasse diretamente por eles. No caso do cantautor italiano, a referência à violência de Estado concretiza-se no viés dos massacres e da luta armada, que aparenta se manifestar num plano civil, enquanto adquire conotações nacionais no momento em que visa mudar a ordem vigente, sendo manobrada por órgãos e personalidades do Estado. Vale ressaltar, porém, que essas duas acepções, que na enunciação dos autores aparecem distintas, estiveram presentes nas duas nações: no Brasil, a luta armada, sobretudo depois do AI-5, foi considerada como a única oportunidade de resistência ao regime, sendo logo castigada e quase totalmente apagada pelo acirramento da repressão; ao mesmo tempo, são documentados casos de mortes suspeitas (PRETTE, 1995) entre as 68

acontecidas durante o conflito (excluindo os civis mortos nos massacres) e de torturas a 33 dos guerrilheiros presos na Itália pelo crime de grupo armado (PRETTE, 2022).

Sendo assim, é possível entender as duas diferentes acepções como a parte mais proeminente da violência de Estado dependendo dos contextos: a violência da repressão do governo é a mais visível no Brasil, enquanto na Itália a violência é imputada de forma proclamada aos guerrilheiros; porém, justamente por elas serem apenas a parte mais relevante do mesmo fator, reconhecemos o mesmo panorama para além das distâncias geográficas: a guerrilha urbana, nos dois casos, foi qualificada como terrorismo pelo governo e pela imprensa nacional, comportando justamente o nascimento da etiqueta sensacionalista que caracteriza a origem dessa pesquisa. A sutil diferença entre as duas significações de violência de Estado, traço marcante dos anos de chumbo, e a confluência de uma na outra são devidas à causa comum, isto é, a profunda crise da autoridade política.

#### **4.1.2. Instituições e desonestos: a autoridade e a inversão do seu papel**

A outra feição em que se manifesta a representação da crise da autoridade política daqueles anos é simbolizada pela inversão de papel que envolve a enunciação da autoridade, retratada com características que são opostas à identificação canônica que dela se costuma fazer. De tranquilizadora, competente e respeitável, a instituição passa a ser afigurada de maneira grotesca, sendo talvez a melhor ocasião de exteriorização das capacidades satíricas dos dois autores.

Começando por Chico Buarque, não tem como não citar “Acorda, amor”, composta sob a identidade de Julinho da Adelaide e, graças a isso, única canção de própria autoria entre aquelas publicadas em *Sinal fechado*. Ela é certamente uma das canções em que mais detalhadamente é relatada a normalização do assédio ditatorial:

**Acorda, amor  
(J. da Adelaide, L. Paiva)**

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

Era a dura, numa muito escura viatura  
Minha nossa santa criatura  
Chame, chame, chame lá  
Chame, chame o ladrão, chame o ladrão

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

São os homens e eu aqui parado de pijama  
 Eu não gosto de passar vexame  
 Chame, chame, chame  
 Chame o ladrão, chame o ladrão

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

Acorda, amor  
 Que o bicho é brabo e não sossega  
 Se você corre o bicho pega  
 Se fica não sei não, atenção

Não demora, dia desses chega a sua hora  
 Não discuta à toa, não reclame  
 Clame, chame lá, clame, chame  
 Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão

Não esqueça a escova, o sabonete e o violão

Há dois recursos principais utilizados nessa canção para presentificar, quase como uma peça de teatro, a experiência relatada: eles são o “arranjo impressionista”, destacado por Starling (2012, p. 25), e a figurativização enunciativa teorizada por Tatit (2011, 2016), presente, já a partir do título, no estruturado monodílogo do enunciador para o enunciatário. Tais recursos contribuem para provocar a ilusão enunciativa e fazer com que, a cada execução, o ouvinte também reviva as circunstâncias do evento relatado pela canção.

O arranjo impressionista que sustenta a letra é o primeiro elemento que contribui a identificar o real objeto da descrição, ou seja, a polícia, cuja real identidade é sugerida pelo som de sirenes de radiopatrulha em abertura e final da canção. A narração, com efeito, é sobre um acontecimento criminoso que atrapalha a segurança do eu lírico, apesar dele nunca se referir de maneira direta aos autores da violação: eles são “gente”, “batendo no portão” bem como “fazendo confusão”; são “a dura”, que rima com o viatura que decreta a iconografia clássica da polícia; são “os homens”, categoria que se refere à raça humana, mas particularizada pelo artigo determinativos; e, no final, os homens se transformam em “o bicho”, animal único e coletivo que bem configura a ditadura militar do Brasil, em que foi a instituição como um todo que assumiu o governo e não o ditador único, “o bicho”, então, enfurecido e insaciável, quase mais demoníaco do que selvagem.

Quanto à figurativização enunciativa, ela é um recurso muito forte na letra. A enunciação em primeira pessoa retrata um homem que desperta a mulher e avisa-lhe de ter sonhado com a invasão do lar; o pesadelo, depois das duas primeiras estrofes, torna-se realidade. A metáfora de acordar do pesadelo e encontrar-se dentro da mesma situação sonhada retrata o risco constante corrido pela população civil em um mundo regido pelo arbítrio, onde não sobra espaço para a regra e a justiça civil: é por isso que, a cada duas estrofes, seja no sonho, na hora da irrupção na casa ou um momento antes de ser preso, de maneira sempre mais amedrontada, o sujeito alerta a mulher de chamar o ladrão em lugar da polícia, revertendo a ordem da segurança do cidadão no estado de direito; de fato, ele não só nunca se refere diretamente à polícia, mas também inverte declaradamente os polos opostos criminoso/detentor da justiça, ironizando de maneira exasperada sobre a grotesca repressão exercida pelo governo – gesto que, dificilmente, apostamos, passaria despercebido se o autor não tivesse invocado o pseudônimo. Na frente da possibilidade constante de acordar dentro do mesmo pesadelo, ao eu lírico, bem como a todos os civis, conforme descrito no verso “Não demora, dia desses chega a sua hora”, só resta se entregar (“Não discuta à toa, não reclame”) e, no meio do pânico, bem devolvido pelo clímax do sinal, agarrar-se aos aspectos ligados a uma cotidianidade que, diante de tanta absurdidade, já perdeu qualquer sentido: “São os homens, e eu aqui parado de pijama / Eu não gosto de passar vexame”, e também o último verso que fecha, isolado, a canção, isto é, “Não esqueça a escova, o sabonete e o violão” (que colocam o violão no mesmo plano dos essenciais para o cuidado cotidiano da pessoa), pertencem a uma normalidade que range fortemente contra o mundo subvertido em que o militar é o criminoso a ser temido.

No interlúdio, que podemos detectar na ocorrência do único terceto, com arranjo também diferente, o autor coloca mais uma referência inequívoca ao aparato institucional, com particular destaque para os casos de desaparecimentos (243 ao total, segundo a CDV) que começam justamente a partir do AI-5: “Depois de um ano eu não vindo / Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer”. A alusão à possibilidade de tal epílogo completa o caminho que, por mais que absurdo, representa a nova normalidade do Brasil militar, em que o agente de segurança, para o bem do Estado, irrompe na casa do cidadão, o retira e leva para um centro de detenção para lá interroga-lo e, possivelmente, tortura-lo até a morte. Conforme Starling (2012, p. 27): “[...] o Estado viola a própria legalidade de exceção que estabeleceu”.

Na mesma prática de reversão da ordem comumente aceita, coloca-se “Bom conselho”:

**Bom conselho  
(C. Buarque)**

Ouçã um bom conselho  
Que lhe dou de graça  
Inútil dormir, que a dor não passa

Espere sentado  
Ou você se cansa  
Estã provado, quem espera nunca alcança

Venha meu amigo  
Deixa esse regaçõ  
Brinque com meu fogo, venha se queimar

Façã como eu digo  
Façã como eu faço  
Haja duas vezes antes de pensar

Corro atrás do tempo  
Vim de não sei onde  
Devagar é que não se vai longe

Eu semeio o vento  
Na minha cidade  
Vou pra rua e bebo a tempestade

Retomando, mais uma vez, aquilo dito por Meneses, entendemos a letra como “uma inversão total” (MENESES, 1986, p. 190) de seis provérbios: “Quem espera sempre alcança”; “É só dormir que a dor passa”; “Espere sentado para não se cansar”; “Pense duas vezes antes de agir”; “Não corra atrás do tempo”; e “Devagar se vai ao longe”. Para explicar o sentido da inversão do ditado popular, a autora cita o estudo “O mundo provérbio”, de Antonio Candido, que também reproduzimos para introduzir o sentido do provérbio:

Todos [os provérbios] são modos de petrificar a língua, de confinar o seu dinamismo a um código imutável, cuja principal função é eliminar a surpresa e, portanto, a abertura para novas experiências. Eles formam um sistema coeso, na medida em que o provérbio é na verdade o lugar-comum elevado pela repetição a um alto grau de formalidade. No mundo fechado, o discurso vai assumindo cunho regular, que provoca a recorrência e dá um ar de meio rifão às expressões marcantes. No limite, o dito proverbial reveste um caráter frequentemente semirreligioso de sentença e oráculo, quase sacralizando as normas de sustentação do grupo. Assim, podemos estabelecer, no plano da análise literária, uma certa convergência entre a estrutura social e a linguagem. (CANDIDO, 1972, p. 103-104)

É justamente partindo do conceito de “convergência entre a estrutura social e a linguagem” que conseguimos enxergar a tentativa de Chico Buarque de infringir, pelo meio cancional, a norma vigorante, pois a entendemos como o provérbio, na sua formulação fixa e pétrea como a correspondência linguística de uma sociedade estruturalmente fechada e rígida,

análoga àquela organizada pelo regime militar. Enquanto a análise de Meneses, de fato, se concentra no valor popular dos ditos, nós ousamos entrever na autoridade que eles representam a estrutura social e política específica daqueles anos, sendo que “toda forma estereotipada, todo clichê, carrega consigo o macrocontexto, o mundo de que ele faz parte” (MENESES, 1986, p. 193). Nesse viés, encontramos também uma continuidade com a inversão de polos opostos operada em “Acorda, amor”.

De fato, o provérbio significa a consagração de usos e costumes impostos a todos, bem como imposta a todos é a atribuição do valor positivo às instituições: nesse sentido, a inversão do ditado popular corresponde à inversão de papel entre polícia e ladrão. O convite à aceitação da inércia e do conformismo postulada pelo padrão é aqui recusado por meio da inversão, que proporciona a retomada da ação pessoal, que se torna, nesse sentido, uma ação de resistência e de libertação contra a ordem imposta a todos indistintamente; em outras palavras, sempre que a sociedade é obrigada à passividade, que é o caso do governo ditatorial, a inversão de valores proposta pelas canções examinadas demonstra o ato de reapropriação da ação e, por isso, a oposição à cega manutenção do *status quo*.

A alternativa proposta em “Bom conselho”, ademais, demonstra-se real e plausível pela perfeita coerência representada pela metódica métrica da letra, que enriquece e particulariza o arranjo: o esquema rítmico é constante, sendo composto por trísticos que rimam entre o segundo e o terceiro verso nas primeiras e nas últimas duas estrofes; no meio, um par de estrofes que rimam entre elas segundo o esquema ABC ABC, funcionam de interlúdio, sublinhado também pela mudança de tom musical na quarta estrofe. Segundo Meneses, que grifa a importância semântica da métrica, apesar de não ter capturado perfeitamente a estrutura lírica da letra<sup>16</sup>, “Se o esquema rítmico, nas suas recorrências que levam ao fechamento, mimetiza o mundo cerrado dos provérbios, a proposta básica, no nível da ‘mensagem’, é a transgressão” (MENESES, 1986, p. 189). De fato, a repetitividade dos acentos e dos ritmos representa o aconchego do conhecido, a volta da confirmação e da reconfirmação. Não por acaso, a métrica nasce justamente como estratégia mnemônica para a decoração das composições líricas: ela representa um porto de abrigo para onde voltar para encontrar certezas; porém, no plano do conteúdo, aquela mesma certeza constituída pelo hábito e cristalizada pelo provérbio é aqui totalmente invertida. Nesse sentido, podemos entender como a fixação da transgressão dentro do esquema canônico, ou seja, a orquestração formal, que consiste na instância legitimadora do

---

<sup>16</sup> Isso é perceptível, pelo menos, na subdivisão inexata que ela faz das estâncias ao transcrever a letra (cfr. MENESES, 1986, p. 187).

estado de coisas, proporciona um mundo alternativo não só possível, mas até mais verdadeiro do que aquele comumente reconhecido como tal, que já se encontra esvaziado do seu sentido: é “inútil dormir, que a dor não passa”, como inútil é chamar a polícia quando ela é a mais culpada e perigosa do que os bandidos.

O que faz Fabrizio De André em termos de inversão de papel da autoridade se manifesta sobretudo no álbum *Non al denaro, non all'amore né al cielo*, de 1971, do qual fazem parte, na ordem, “Un giudice” e “Un blasfemo”; enquanto a segunda será aprofundada em item específico, a primeira é completamente encentrada sobre a inversão da imagem da autoridade, ou seja, nesse caso, um juiz:

### **Un giudice**

**(F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani)**

Cosa vuol dire avere un metro e mezzo di statura  
Ve lo rivelan gli occhi e le battute della gente  
O la curiosità d'una ragazza irriverente  
Che vi avvicina solo per un suo dubbio impertinente  
Vuole scoprire se è vero quanto si dice intorno ai nani  
Che siano i più forniti della virtù meno apparente  
Fra tutte le virtù la più indecente

Passano gli anni, i mesi e se li conti anche i minuti  
È triste trovarsi adulti senza essere cresciuti  
La maldicenza insiste, batte la lingua sul tamburo  
Fino a dire che un nano è una carogna di sicuro  
Perché ha il cuore troppo troppo vicino al buco del culo

Fu nelle notti insonni, vegliate al lume del rancore  
Che preparai gli esami, diventai procuratore  
Per imboccar la strada che dalle panche d'una cattedrale  
Porta alla sacrestia, quindi alla cattedra d'un tribunale  
Giudice finalmente, arbitro in terra del bene e del male

E allora la mia statura non dispensò più buonomore  
A chi alla sbarra in piedi mi diceva "Vostro Onore"  
E di affidarli al boia fu un piacere del tutto mio  
Prima di genuflettermi nell'ora dell'addio  
Non conoscendo affatto la statura di Dio

O subtítulo, eliminado já desde a primeira edição: “(Dietro ogni giudice c’è un nano)”, subentende o sentido final da letra: por trás do papel do magistrado há uma pessoa que, bem como o anão protagonista da canção, desempenha a autoridade da sua função para se vingar de frustrações pessoais, como, nesse caso, os escárnios devidos à altura corporal. Além da narração bastante detalhada da formação pessoal do eu lírico, que se desenvolve no plano individual como todas as outras faixas do álbum conceitual, é interessante destacar três momentos, correspondentes a três versos distintos.

O primeiro deles se encontra em posição final na penúltima estrofe, “Giudice finalmente, arbitro in terra del bene e del male”: nele é ressaltada a megalomania do juiz, que se considera, ao par do divino, avaliador do bem e do mal, arrogando-se e efetivamente recebendo o direito de deter a lei moral imposta à coletividade. Mas, diferentemente da ideia de equilíbrio que esse verso sugere, o segundo momento, no meio da última estrofe, com ele contrasta definitivamente ao falar que “di affidarli al boia fu un piacere del tutto mio”: aqui o juiz, ao gozar por condenar à morte os arguidos, manifesta-se em todo seu sadismo, revelando, ademais, um comportamento cruel, violento e humilhante que se aproxima a um transtorno da personalidade mais do que às características de imparcialidade que se pressupõe serem próprias do “árbitro na terra do bem e do mal”. A mesquinhez do indivíduo se complica no final da última estrofe, ou seja, no verso “Non conoscendo affatto la statura di Dio”: no momento da morte, devendo se apresentar na frente de Deus, verdadeiro árbitro do bem e do mal, o juiz perde novamente a confiança em si mesmo, temendo de ser julgado pela própria desumanidade. Deixando de lado a cadeia de aflições que os homens se infligem entre eles, que é, também, o tema constante do álbum como um todo e que foi a causa, nessa canção, da brutalidade desenvolvida pelo eu lírico, é interessante notar o jogo segundo o qual a estatura moral, mais do que aquela física, é aquela que realmente tem peso no balanço de uma existência; esta estatura, outrossim, não pertence às instituições, uma vez que “(Por trás de cada juiz há um anão)”.

A opinião que De André tem sobre a autoridade judicial é aprofundada no álbum sucessivo, *Storia di un impiegato*, na canção “Sogno numero due”, que novamente traz um juiz no lugar do eu lírico:

**Sogno numero due**  
(F. De André, R. Dané, N. Piovani)

Imputato, ascolta  
Noi ti abbiamo ascoltato  
Tu non sapevi di avere una coscienza al fosforo  
Piantata tra l'aorta e l'intenzione  
Noi ti abbiamo osservato  
Dal primo battere del cuore  
Fino ai ritmi più brevi  
Dell'ultima emozione  
Quando uccidevi, favorendo il potere  
I soci vitalizi del potere  
Ammucchiati in discesa, a difesa della loro celebrazione  
E se tu la credevi vendetta  
Il fosforo di guardia segnalava la tua urgenza di potere  
Mentre ti emozionavi nel ruolo più eccitante della legge  
Quello che non protegge

La parte del boia

Imputato  
 Il dito più lungo della tua mano è il medio  
 Quello della mia è l'indice  
 Eppure anche tu hai giudicato  
 Hai assolto e hai condannato al di sopra di me  
 Ma al di sopra di me, per quello che hai fatto, per come lo hai rinnovato  
 Il potere ti è grato  
 Ascolta  
 Una volta un giudice come me  
 Giudicò chi gli aveva dettato la legge  
 Prima cambiarono il giudice  
 E subito dopo  
 La legge  
 Oggi, un giudice come me lo chiede al potere se può giudicare  
 Tu sei il potere  
 Vuoi essere giudicato?  
 Vuoi essere assolto o condannato?

Em cima de uma base musical só batucada, que é introduzida, intermediada e fechada pela mesma melodia que funciona de tema do disco, a voz de De André interpreta o juiz que está julgando o fato de uma pessoa, correspondente ao protagonista da já citada canção “Al ballo mascherato” (que, no álbum, ocupa a faixa antecedente), ter detonado uma bomba, conforme vimos; a fala do juiz, configurada pelo verso heterométrico e a entonação típica do discurso oral, manifesta uma oscilação tensiva totalmente inclinada para o parâmetro musical do timbre, cabendo perfeitamente no modelo tatitiano da figurativização enunciativa de expressão. Ele, o personagem do juiz, ocupa o lugar de fala de uma entidade que não é mais singular, mas plural: “Noi ti abbiamo ascoltato” e “Noi ti abbiamo osservato”, além de clarificar um sujeito coletivo, também definem os limites do livre-arbítrio do indivíduo na sociedade, que é escutado e observado desde o primeiro palpito do coração; assim, a metamorfose do juiz de pessoa para entidade se completa, uma vez que ele perde o corpo e a subjetividade e assume habilidades paranormais quase como fosse um Grande Irmão orwelliano.

Mas o processo de metamorfose não envolve somente o juiz e sua passagem de um ser individual a outro coletivo, mas também o seu interlocutor. Com efeito, se, no começo, há uma distinção nítida entre “noi” e “te”, já no final da primeira parte da canção ocorre uma confusão entre emissor e receptor do discurso, a ser mais decididamente confusa na segunda parte: “Mentre ti emozionavi nel ruolo più eccitante della legge / Quello che non protegge / La parte del boia”. A confusão envolve a lei, sendo ela um sistema de regras apto a controlar os comportamentos e ações dos indivíduos de acordo com os princípios da sociedade, e a impulsividade da excitação, decorrente do fato de aplicá-la pessoalmente: se, por um lado, reconhecemos nesse trecho a mesma emoção experimentada pelo sujeito de “Un giudice”, que

também tinha prazer quando os imputados se demonstravam culpados, e não o contrário (“E di affidarli al boia fu un piacere del tutto mio”), por outro lado enxergamos a inserção do receptor dentro do sistema, enquanto ele é acusado de gozar ao desempenhar o papel do executor. Ele, assim, se apropria do mecanismo da lei, que deveria representar a generalidade e não a particularidade, e o faz de maneira ilegítima, pois, como sabemos, mais do que executor ele foi propriamente um terrorista.

É nesse caráter aparentemente controverso que se encontra a verdadeira inversão da autoridade segundo De André, e que é ratificada pelo verso narrativo “Quando uccidevi, favorendo il potere”: matar certos personagens, a saber, “i soci vitalizi del potere”, os mesmos membros da burguesia que encontramos em “Al ballo mascherato”, é um ato que o juiz agradece por parte do poder, antes Poder, que agora se encontra livre dos resíduos dos velhos domínios. No lugar de fala coletivo do juiz, que fala em nome do Poder, reconhecemos “Il ‘Potere’ senza volto” de Pasolini:

Escrevo "Poder" com P maiúsculo – algo que Maurizio Ferrara acusa de irracionalismo, na “Unidade” (12/6/1974) – só porque sinceramente não sei em que consiste esse novo Poder e quem o representa. Simplesmente sei que existe. Já não o reconheço no Vaticano, nem nos Democristãos Poderosos, nem nas Forças Armadas. Eu já não o reconheço mais nem na grande indústria, porque essa já não é mais composta por um número limitado de grandes industriais: pelo menos a mim, essa me parece como um todo (industrialização total) e, além disso, como um todo não italiano (transnacional). Conheço, também porque as vejo e vivo, algumas características deste novo Poder ainda sem rosto: por exemplo, a sua rejeição do velho sanfedismo e do velho clericalismo, a sua decisão de abandonar a Igreja, a sua determinação (coroadada de sucesso) para transformar camponeses e proletários em pequeno-burgueses, e especialmente o seu desejo, por assim dizer cósmico, de implementar plenamente o "Desenvolvimento": produzir e consumir. (PASOLINI, 1974 – tradução nossa)

O Poder, eminência parda que encarna as instituições, aqui representadas pela autoridade do juiz, se configura definitivamente como malvado ao se congratular com o seu interlocutor por ter usado a violência para tentar conseguir o poder pessoal, demonstrando haver acertado o uso correto dos meios a sua disposição. Por isso, na segunda parte da composição, o réu é convidado a sentar entre aqueles que dispõem da liberdade alheia: “Oggi, un giudice come me lo chiede al potere se può giudicare / Tu sei il potere / Vuoi essere giudicato? / Vuoi essere assolto o condannato?”. É nessa parte que a metamorfose se completa, determinando a definitiva inversão de papéis, numa atmosfera, também orwelliana, em que não é mais possível distinguir entre homem e porco, juiz e réu, poder e súdito: nele, no juiz que fala de si mesmo no plural, que é agora pronto a honorificar o réu do seu mesmo papel, reconhecemos as formas

do Poder sem cara pasoliniano, ou seja, do conjunto de novos donos das configurações econômicas e sociais.

Apesar das narrações cancionais de De André não terem vontade de repercussão na realidade que o cerca, conforme tivemos a ocasião de detectar ao longo dos capítulos precedentes, é possível reconhecer que a ideia da imparcialidade dos homens da lei é muito difusa nas doutrinações ideológicas da década de 1970, tanto que eles estiveram entre as primeiras vítimas de homicídio político dos grupos armados: Francesco Coco e Vittorio Occorsio, em 1976, foram mortos respectivamente em Gênova, pela Brigadas Vermelhas, e em Roma, pela organização de direita Ordine Nuovo; enquanto o primeiro era réu de ter recusado a tratativa pela liberação do refém Mario Sossi, também magistrado, o segundo tinha participado do processo pelo massacre de Piazza Fontana e daqueles contra o próprio movimento.

Os juízes não são as únicas autoridades cujo papel é subvertido por De André. Existe outra em “Un blasfemo”, canção que, por ela ter como protagonista um personagem prototípico entre os marginalizados sociais, será aprofundada em item especial. Nesse contexto, por enquanto, basta refletir sobre a segunda estança, que descreve a acusa de crime do eu lírico e a causa da sua morte: “Mi arrestarono un giorno per le donne ed il vino / Non avevano leggi per punire un blasfemo / Non mi uccise la morte, ma due guardie bigotte / Mi cercarono l'anima a forza di botte”. Nessa estrofe, a lei é mais uma vez apresentada como um meio que pode ser apropriado por alguém, nesse caso, pela maioria da sociedade, que precisa punir o crime de blasfêmia, considerando-o amoral; se a lei, que deveria tutelar o equilíbrio social, é instrumento na mão de poucos, os dois guardas da prisão, que também o consideram criminoso, se apoderam do direito de matá-lo, eles também como executores ilegítimos.

Os anos de chumbo, então, são primeiramente definidos pela crise da autoridade política, que se manifesta em formas mais ou menos declaradas e aciona uma série de consequências que se revelam inevitavelmente na sociedade, levando a diferentes tipos de reações, incluindo, nesse caso, a poetização de um Estado malvado e invertido, que se contrapõe ao cidadão perdido, desnortado e sozinho, e muitas vezes ameaçado pela sua própria existência.

## 4.2. A verdadeira face do milagre econômico

Os anos dos quais essa pesquisa se ocupa são afectados pelas consequências de um aumento de capital não indiferente. No caso brasileiro, em particular, são justamente os anos de chumbo que coincidem com esse crescimento econômico, enquanto os anos de chumbo italianos envolvem sobretudo os efeitos de um milagre econômico como fenômeno já em declínio, tendo seu apogeu entre as décadas de 1950 e 1960.

Sobre o regime militar brasileiro, Napolitano (2021, p. 150-151) distingue quatro períodos com base na abordagem da política econômica: uma primeira fase de ajuste, com Castelo Branco, entre 1964 e 1967, com uma forte intervenção do Estado em matéria de contenção da inflação por meio do controle salarial, controle de créditos e gastos, e aumento dos impostos; a fase do milagre econômico, cujo começo coincide exatamente com os anos de chumbo, que testemunha um crescimento de 11% ao ano até a crise internacional de 1973; uma fase de nacionalismo estatizante, a ser entendida com a reversão das expectativas econômicas, representada por uma nova planificação normativa imposta por Geisel; e a recessão definitiva, acionada pelo segundo choque do petróleo em 1979 e a crise financeira internacional de 1982.

Durante o milagre econômico, amplamente capitalizado pelo governo Médici, foi incentivado o êxodo, já constatado desde meados do século XX, do meio rural para a cidade: o mesmo mercado da construção era estratégico para se auto-sustentar, em benefício da demanda crescente de habitações, pois absorvia boa percentagem da mão-de-obra desqualificada que migrava para a modernidade em busca de algo diferente da miséria social que o campo, especialmente aquele da era do consumismo globalizado, proporcionava. Em 1973, ademais, seria lançado o Plano Nacional de Habitação Popular (Planhap), com a intenção de resolver o problema da falta de moradias para famílias com uma renda de até três salários mínimos (que, dali a um ano, seria aumentada para até cinco). Foi exatamente neste período, pela exploração e pela errada gestão do fenômeno perpetradas pelo regime militar, que a insana urbanização brasileira começou a carregar o alto custo social que caracteriza o desenvolvimentismo quando despojado de princípios democráticos. Nessa perspectiva, de fato, o milagre brasileiro se revela no seu real viés de expansão do consumo privado, deixando manifesta a dinâmica pela qual, em ausência de democracia, os tecnocratas ao poder tiveram toda a autonomia necessária para realizar o projeto de inserção do Brasil no sistema capitalista mundial.

Do outro lado, já em 1971, seriam promovidos dois novos planos dedicados à resolução do subdesenvolvimento no campo: o Programa de Assistência ao Trabalhador Rural (Prorural),

com o objetivo de instaurar uma forma de previdência social, e o Programa de Redistribuição de Terras e de Estímulo à Agroindústria do Norte e Nordeste (Proterra), destinado à reorganização de grandes propriedades improdutivas, créditos e à fixação de preços mínimos para produtos a serem exportados. As iniciativas da política social fracassaram no seu aparente escopo enquanto seu único objetivo era a conservação dos privilégios de quem ocupava indebitamente o governo do país: a luta contra a miséria e a precariedade das condições de vida dos mais pobres escondia não só o controle sobre um barril de pólvora potencialmente aproveitável pela esquerda, mas também a conservação do mínimo de educação e saúde exigido pelo reservatório onde o exército podia haurir para ampliar suas fileiras.

No contexto italiano, no começo dos anos 1970 o estilo de vida promulgado pelo milagre econômico tinha ocupado o lugar daquela antiga normalidade, constituída pela economia agrícola e as ruínas da guerra: no triênio 1948-1951, o Plano Marshall tinha irradiado 13 bilhões de dólares para as economias europeias, entre as quais cabia a Itália, cossignatária, ademais, do Tratado de Roma, que, em 1958, teria instituído a Comunidade Econômica Europeia (CEE) e a Comunidade Europeia da Energia Atômica (EURATOM). No reflexo da nascente Guerra Fria, os promotores do Plano visavam a controlar a desocupação do país enquanto preocupados com o risco de aumentar os adeptos do PCI (GOTOR, 2019, p. 179). No âmbito do conflito internacional, ademais, a posição do país era fundamental, seja pela sua posição de fronteira entre os dois blocos, seja porque, apesar de a configuração da Conferência de Jalta ter colocado a Itália no bloco ocidental, a sua sociedade perpetrava uma guerra fria cultural pela oposição entre a DC e o Fronte Popolare, que unia socialistas e comunistas numa única lista (GOTOR, 2019, p. 175).

Assim, na virada da segunda metade do século, a Itália tentara resolver os problemas de pobreza da população com dois recursos principais: o chamado “Piano Ina-Casa”, programa de edificações populares promulgado pelo ministério do trabalho em 1949, que construiu quase 300 mil habitações, e a Cassa del Mezzogiorno, instituída pelo governo em 1950 para tentar resolver o atraso do Sul (GOTOR, 2019, p. 180). Em 1955, ademais, foi lançado o plano Vanoni, a primeira tentativa de programação econômica; o plano representa o emblema do começo de uma contribuição penetrante do Estado na economia, que registra seus picos com a fundação e o aprimoramento de empresas estatais do Ente Nazionale Idrocarburi (ENI) e do Istituto per la Ricostruzione Industriale (IRI).

No final da década, o crescimento da Itália começa a colocar o país entre as grandes potências europeias, registrando um acréscimo do PIB de 6,3% por ano entre 1958 e 1963, que,

segundo Gotor (2019, p. 190) podem ser considerados os limites temporais do boom econômico italiano. Os novos setores que produzem capital são aquele industrial e o de serviços, enquanto as exportações também registram um incremento. As condições de tal crescimento se encontram na competitividade das condições da mão-de-obra, de baixo custo e grande disponibilidade devido à diáspora do campo para a cidade: única possibilidade para obter resgate da miséria, a migração interna de quase 2 milhões de pessoas teria interessado principalmente um sentido, ou seja, aquele do Sul do país para o Norte, única área, por causa da sua abertura com o resto do continente, afetada pela expansão econômica; nesse modo, o fosso já existente entre dois tipos de economia teria sido enfatizado justamente nesses anos, adicionando problemas de integração social.

Desde o ponto de vista estritamente político, os quase dez anos do milagre assistiram à superação do centrismo e à nova aliança entre os maiores partidos políticos, a DC e o Partito Socialista Italiano (PSI), possibilitada pelo enquadramento internacional, já mais tranquilo quanto à oposição entre o bloco ocidental e o soviético, e também pela distância que o PSI ia tomando do PCI. Nesse contexto, o governo Moro, de 1963, contribuiu para alimentar a esperança numa nova época, que pudesse acompanhar os grandes progressos conseguidos em âmbito econômico, mas as reformas almejadas foram só em parte realizadas: as conquistas mais importantes, devidas a certa pressão exercida das manifestações sociais, sempre mais frequentes conforme a expansão econômica se estabilizava em ritmos mais calmos, seriam, mais para a frente, as leis 300/1970 e 98/1970, ou seja, o estatuto dos trabalhadores e a lei do divórcio.

Nesses contextos econômico-sociais, vamos agora encontrar os trabalhadores cantados por Chico Buarque e Fabrizio De André nos mesmos anos.

#### **4.2.1. O trabalhador e a sua alienação**

Se tivéssemos optado pela comparação entre álbuns, talvez o primeiro par que teríamos analisado teria sido *Construção* e *Storia di un impiegato*, por ele ser o mais explicitamente comparável por dois motivos: primeiramente, pelo caráter de coerência que caracteriza os dois álbuns, mesmo se de maneira mais exasperada no caso italiano; em segundo lugar, pela temática principal que os dois tratam, que é justamente aquela abordada por esse parágrafo, isto é, a condição do trabalhador além das ilusões impostas pelo bem-estar econômico vangloriado na época. O paralelo entre os dois tipos de trabalhadores é presente já no título, de maneira definitiva no caso do álbum de De André, enquanto nele a profissão demarca o protagonista

como indivíduo, e de maneira mais velada no caso da *title track* de Buarque, que só se refere ao produto do trabalho do seu ator principal, sendo essa faixa, contudo, de importância substancial já pelo fato dela ser a epônima.

À vista disso, o personagem do trabalhador, que proporciona um paralelo entre os dois álbuns por ele ser central nos dois, é protagonista explicitado de “Construção” e, também, de “Deus lhe pague”, além de ser eu lírico do *concept* italiano, apesar de ser apenas na terceira faixa do disco, “La bomba in testa”, que o encontramos no ato de praticar o seu trabalho. Por um lado, o operário da construção civil que contribui à criação daquela nação, gigante por natureza, que caminha rumo à urbanização enquanto símbolo de modernização; por outro, o funcionário, com toda probabilidade concursado público, dotado de um contrato estável que vai definir toda sua existência. Nos dois casos, há indivíduos engolidos pelo trabalho, conotados pelos rótulos que exercem na sociedade enquanto peças de engrenagem da máquina capitalista do trabalho.

A canção “Construção” tenta restituir justamente o projeto falido e o processo castrado da construção de uma vida, da vida dentro da cidade, da cidade dentro da nação. Na rotina de um dia comum, acompanhada por uma melodia inicialmente calma, o operário saúda sua família, sai de casa, cumpre seu trabalho até a pausa para o almoço e, depois desta, se acidenta e falece:

**Construção  
(C. Buarque)**

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

Amou daquela vez como se fosse o último  
Beijou sua mulher como se fosse a única  
E cada filho seu como se fosse o pródigo  
E atravessou a rua com seu passo bêbado  
Subiu a construção como se fosse sólido

Ergueu no patamar quatro paredes mágicas  
 Tijolo com tijolo num desenho lógico  
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego  
 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe  
 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo  
 Bebeu e soluçou como se fosse máquina  
 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo  
 E tropeçou no céu como se ouvisse música  
 E flutuou no ar como se fosse sábado  
 E se acabou no chão feito um pacote tímido  
 Agonizou no meio do passeio náufrago  
 Morreu na contramão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina  
 Beijou sua mulher como se fosse lógico  
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas  
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro  
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe  
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado  
 Morreu na contramão atrapalhando o sábado

Cada verso, formulado na armação do alexandrino arcaico, é cerrado por trissílabos proparoxítonos, os únicos elementos que, movimentados como “tijolo num desenho mágico”, se mesclam na segunda estrofe, idêntica à primeira a não ser pelas palavras finais dos versos. A cada um deles, que, a partir da segunda estrofe, se fundem com uma música mais grave, corresponde uma ação do dia do construtor, capturada na sua simplicidade, talvez na sua insignificância, que se repete igual, mesmo se diferente: a combinação alternativa das palavras proparoxítonas deixa válida a lógica gramatical do verso e, assim sendo, esvazia de sentido a vida do trabalhador, tornando-o intercambiável com qualquer outro. O único alívio de tal invariabilidade do ser humano corresponde àquela comparação que, de vez em quando, prestigia a descrição da sua rotina, colocando-o em relação com uma história paralela e diferente. Mas a ucronia nunca se realiza dentro de “Construção”, e o operário, igual danado, continua vivenciando a mesma condenação, até na última estrofe, que se apresenta menor, enquanto cortada de sete versos, mas não por isso menos injusta ou com final diferente, pelo contrário: a última estrofe nos apresenta a mesquinharia da existência do proletário de forma ainda mais impactante, reduzida e descartável, como se fosse, em última instância, uma peça de engrenagem automática, desprovido dos sentimentos que o tornam humano, empecilho que, em nome de uma construção “flácida”, falhada, destinada a não sustentar seu projeto, desestabiliza o tempo aparentemente pacato de uma comunidade urbana que, aos sábados, no dia de folga imposto, não aceita estorvos. Conforme destacado de maneira exemplar e eternal por Meneses (1982, p. 150), a morte do sujeito atrapalha de fato a sociedade, seja ela representada pelo “transito”, pelo “público” ou pelo “sábado”, não só pela dificuldade tangível

que um cadáver caído do alto no chão representa, mas também, em sentido metafórico, pelo incomodo de ter que substituir a mão-de-obra desqualificada para não deixar o sistema capitalista colapsar. Entendemos o sistema capitalista mesmo na sua totalidade, enquanto densamente refletido justamente pela figura do construtor.

De fato, o sistema de produção de capital brasileiro, na época em que Chico Buarque publica *Construção*, mesmo sendo extremamente delicado, se encontra na sua fase mais próspera com relação à economia do regime militar, ou seja, aquela do milagre econômico brasileiro (NAPOLITANO, 2021, p. 150).

É por esse ângulo que conseguimos enxergar de forma mais abrangente o pano de fundo não só do plano narrativo de “Construção”, mas também do processo que leva à sua criação, não obstante Chico Buarque, segundo Meneses (1982, p. 144-147) na análise que fez da intenção de protesto do autor a partir de uma entrevista de 1973 concedida a Judith Patarra para a revista “Status”, afirma que a composição da canção não se deu a partir da denúncia da situação dos operários, mas sim de um jogo formal de artesanato verbal, fundamentado na harmonia ritmada das proparoxítonas. Vale citar a passagem:

E só com “emoção” dificilmente ele encontraria as proparoxítonas certas para seu desenho lógico [...] que, transfigurado pela poesia, se transformará num “desenho mágico”. [...] Assim, a dimensão social toma existência, na poesia, através da linguagem (o que é retomada de uma ideia do jovem Lukács, segundo a qual o social na literatura é a própria forma). Em outras palavras, a linguagem é uma mediação entre o homem e a sociedade. E aqui se toca num ponto de vital importância. É por isso que naquilo que nas palavras de Chico “não passava de uma experiência formal, jogo de tijolos” – o social emergiu com tamanha força. No que Chico declara não passar de um exercício lúdico com a linguagem, num jogo de palavras, transmite-se um tal recado social. (MENESES, 1982, p. 146-147).

Na dimensão em que a moldura da literatura é proporcionada pelo social, então, encontramos o tratamento de uma símil temática, tão atual e ressoante na altura dos anos de chumbo de ser abordada como matéria qualquer por parte de Chico Buarque, e de maneira quase instintiva e acidental. Não podia ser diversamente: tal exercício formal não podia encontrar sua perfeição no uso de outra matéria.

Voltando ao sentido de alienação e objetificação expressado pela canção, vale ressaltar, apesar do disco não ser propriamente um álbum conceitual, como já asserimos na premissa, a coexistência e confluência musical dessa composição em “Deus Ihe pague”: essa, mesmo em posição incipitária no álbum, funciona também de fechamento a “Construção”, num contínuo musical, arranjado por Rogério Duprat, sempre mais grave e dramático, porém com ritmo reduzido e mais analítico para com a versão de abertura.

**Deus lhe pague  
(C. Buarque)**

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

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

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

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir  
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir  
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair  
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir  
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir  
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir  
Deus lhe pague

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

A ligação alude à continuação tópica das duas peças: as condições de uma vida modesta são resumidas ao longo de cinco estrofes, que acompanham o homem médio, o homem pobre, desde a possibilidade da sua existência até a morte, passando pelos poucos lazeres que conferem profundidade aparentemente humana ao indivíduo. A primeira audição da canção expõe a existência basilar de um exemplar *Everyman* brasileiro, com referência à anônima comédia moral inglês do século XV em que Deus convoca *Everyman*, o homem comum, ou seja, todos os homens, para ser julgado. Se essa é a interpretação da canção tomada autonomamente, entendemos também esse sentido como complementar com a precedente faixa “Construção”.

Depois de ter ouvido a danação eterna do operário da construção civil, de fato, se possibilita o reconhecimento de algumas coincidências exatas entre os versos de uma e de outra canção. Entre essas, a alienação afetiva e sentimental, entendida à maneira de Marcuse (1986), analogamente ao trabalho, como obrigação social, que liga as duas canções à altura dos versos “Amou daquela vez como se fosse máquina / Beijou sua mulher como se fosse lógico” e “O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir”. Outra coincidência é a folga imposta pela

concepção cristã da semana, concebida como uma permissão e não como condição atávica do ser humano pré-capitalista, entre os versos “Sentou pra descansar como se fosse sábado/príncipe” e “Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi”. Ainda, o falso lazer, também manobrado pelo esfarelamento do tempo do indivíduo pela lógica do trabalho, que acomuna os versos em que o operário come, bebe, soluça e dança e gargalha, antes de cair, e a “piada no bar e o futebol pra aplaudir / Um crime pra comentar e um samba pra distrair”, mas também “Pela cachaça de graça [...] / Pela fumaça, desgraça [...]”, com referência à permissividade estatal. As duas canções são ligadas também pelo mesmo risco corrido pelo trabalhador pela precariedade das condições de segurança, remarcado tal e qual no verso “Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair. E, ao final, a morte, epílogo certo, também provida do próprio corolário ritual, tanto macabro quanto macabra é a fé na redenção como existência liberta.

Quanto à analogia com o mesmo tempo infinito, de forma circular, há outra com a faixa “Cotidiano”, também do mesmo álbum, que expressa, como “Construção” – podendo ser considerada, com ela, uma obra-prima – a varredura de um dia qualquer na vida do eu lírico, dessa vez relacionado, aparentemente, com a mulher.

**Cotidiano**  
**(C. Buarque)**

Todo dia ela faz tudo sempre igual  
Me sacode às seis horas da manhã  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pr'eu me cuidar  
E essas coisas que diz toda mulher  
Diz que está me esperando pr'o jantar  
E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar  
Meio-dia eu só penso em dizer não  
Depois penso na vida pra levar  
E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar  
Ela pega e me espera no portão  
Diz que está muito louca pra beijar  
E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pr'eu não me afastar  
Meia-noite ela jura eterno amor  
E me aperta pr'eu quase sufocar  
E me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual

Me sacode às seis horas da manhã  
 Me sorri um sorriso pontual  
 E me beija com a boca de hortelã

A canção é um exemplo perfeito daquela que Tatit (2011, p. 105) define “tematização”, ou seja, perfeita correspondência em reiteração da melodia e reiteração da letra, com a finalidade de construir um tema homogêneo, que é, nesse caso, a criação da rotina. E a rotina, ademais, revela-se da sua forma mais exasperada. Enquanto os primeiros cinco quartetos acompanham os diversos momentos do dia, o último se repropõe igual ao primeiro, segundo uma *ringkomposition* que torna clara a impossibilidade de sair do círculo vicioso. A canção, segundo um critério temático, de que podemos arriscar a classificação no “realismo conjugal” (SEVERIANO, 2017, p. 366), pode ser prontamente aproximada com outras composições precedentes de Chico Buarque, como “Logo eu?” e “Com açúcar, com afeto”, ambas publicadas em *Chico Buarque de Hollanda – vol. 2* (1967) e, de certa forma, também com a sucessiva “Ela é dançarina”, parte de *Almanaque* (1981): nelas é retratado o relacionamento de tipo burguês entre o homem trabalhador e a mulher, relacionamento entendido como dever, imposição social, cuja observância não se resolve em satisfação mas, pelo contrário, gera ressentimento e frustração. Porém, em “Cotidiano”, a constrição dentro da relação infeliz adquire tons mais abrangentes no meio da canção, no meio do dia: “Todo dia eu só penso em poder parar / Meio-dia eu só penso em dizer não / Depois penso na vida pra levar / E me calo com a boca de feijão”. É curioso notar como todas as estrofes, ou seja, todas as etapas do cotidiano asfixiante do sujeito, sejam encerradas com a imagem dele calado, de boca cheia ou sufocada, marcando o momento pelo sabor paladar que ele percebe, seja hortelã, café, feijão ou até mesmo paixão, quase a lembrar a estratégia demagógica do império romano *panem et circenses*, a fórmula da comida e diversão garantidos para calar o descontentamento das massas: a repressão, que torna a rotina do indivíduo um círculo vicioso, é aguentada pelo osso, seja ele o feijão do almoço ou a reforma social concedida pelo governo, num contexto de desintegração da sociedade, dentro da qual o indivíduo se encontra isolado e indefeso.

Continuando a reflexão na intercomunicação das canções compostas pelo autor no curso do seu crescimento como artista, cabe ressaltar que o campo de observação de Chico Buarque sobre o lumpesinato se alargará sempre mais, no sentido do específico ao geral, de acordo com os tempos históricos que comportam a involução do indivíduo humano a membro duplicável e substituível da massa. O trabalhador de “Construção”, de fato, representa como uma versão atualizada do proletário de “Pedro Pedreiro”, canção publicada em 1966 em *Chico Buarque* mas composta já dois anos antes: contrariamente a Pedro, ele já perdeu o nome próprio, já não

se encontra mais naquela eterna espera beckettiana, e todo dia vai ao encontro de seu destino inercial de componente do mecanismo que se repete igual, que nem a morte consegue redimir, porque não basta morrer para travar a máquina do trabalho. A visão do cancionista aumentará ainda mais em 1980, com a composição da canção significativamente intitulada “Linha de montagem”, onde o sujeito passa de individual a coletivo. Composta em perfeito malabarismo de trocadilhos e sons festivos, o samba chegaria para comemorar as greves do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC (ou seja, o conjunto dos municípios paulistas de Santo André, São Bernardo de Campo e São Caetano e Diadema, ou melhor, segundo a letra, “Abecê abecedário” e “Samba samba São Bernardo / Sanca São Caetano / Santa Santo André”), que seriam tão importantes para a abertura democrática: “As cabeças levantadas / Máquinas paradas”; será só nesse momento, marcado pelo novo movimento grevista e o nascimento do Partido dos Trabalhadores (PT) em 1980, que o trabalhador de Chico sai da sua alienação e passa a se sentir plural, quebrando a máquina. Mas isso só aconteceria depois, uma vez que a opressão dos anos de chumbo ficaria atrás: até lá, o trabalhador se encontra preso numa espiral, incapaz de quebrar a cadeia do seu trabalho e, assim, da sua vivência.

Para além da alienação do trabalhador em si, o autor trata também de um aspecto complementar da sua existência, ou seja, a individualidade no contexto da sociedade aburguesada, e o faz já em 1969 com “Cara a cara”:

**Cara a cara  
(C. Buarque)**

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 desta canção  
Inútil

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  
Bota lenha na fomalha  
Põe fogo na palha  
Bota fogo na batalha

Bota pra ferver  
 Bota força nessa coisa  
 Que se a coisa pára  
 A gente fica cara a cara  
 Cara a cara cara a cara

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

Tira a pedra do caminho (etc.)

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

Tira a pedra do caminho (etc.)

Vou correndo, vou-me embora  
 Faço um bota-fora  
 Pega um lenço agita e chora  
 Cumpre o seu dever  
 Bota força nessa coisa  
 Que se a coisa pára  
 A gente fica cara a cara  
 Cara a cara, cara a cara  
 Com o que não quer ver

A sensação de dar continuamente corda no mecanismo para não ter que ficar cara a cara com as problemáticas pessoais, “Com o que não quer ver”, é certamente veiculada também pelo ritmo sustentado, que é ainda mais agitado na versão italiana, notavelmente vertida por Bardotti em pleno respeito do sentido mais profundo e da métrica originais; por isso, para aproveitar o trabalho tradutológico, transcrevemos em seguida a letra, não sendo ela facilmente disponível, acrescentando a sugestão de ouvir a *canzone* para entender como o diferente arranjo seja predisposto para ser metabolizado de forma melhor pelo público italiano:

**Cara cara**  
**(C. Buarque, S. Bardotti)**

Fare in fretta, fare in fretta, fare sempre più

Fare in fretta, fare in fretta  
 Che nessuno aspetta  
 Fare cinque, fare dieci  
 Fare sempre più  
 L'importante è fare fare  
 Che così s'impara  
 Che la vita costa cara  
 Cara cara cara  
 Fare il gatto, fare il topo  
 Fare il doppio gioco  
 Far l'amico del nemico  
 Se ti servirà  
 L'importante è fare fare  
 Che così s'impara  
 Che la vita costa cara  
 Cara cara cara  
 Che ti piaccia o no

C'è una donna che piange  
 Se a casa presto  
 Non torno più  
 Cara, porta pazienza  
 Io sto salendo  
 Sempre più sù  
 Non devo perdere tempo  
 Vorrei aver tempo  
 Ma tempo non ho  
 Chi vuole arrivare non può  
 Fermarsi

Fare in fretta, fare in fretta, fare sempre più (etc.)

C'è una donna che parte  
 A casa nostra  
 Non tornerà  
 Dice che non ho cuore  
 Che sono un uomo  
 Senza pietà  
 È una questione di tempo  
 Vorrei aver tempo  
 Ma tempo non ho  
 Chi vuole arrivare non può  
 Fermarsi

Mantendo o foco na versão brasileira, notamos que o custo de certo estilo de vida não é explicitado pelo refrão, conforme a tradição da *canzonetta* italiana requer, mas é subentendido ao longo das três estrofes, que descrevem a condição de asfixia sofrida pelo eu lírico devido à sua rotina. Esta é descrita em diferentes vieses: no caso da primeira estrofe, a rotina é determinada pelo aspecto profissional, pelo nó da gravata que aperta o colarinho branco ao mesmo modo que aperta o coração; no caso da segunda, é o espaço doméstico a traçar as características da situação do indivíduo, que, no ambiente de um apartamento mínimo, pode esticar pelo menos o olhar por meio da janela ou da televisão, igualmente fundamentais para

ocasionar aquele “sorriso comprado / a prestação”; a trajetória da realização pessoal define a terceira, igualmente cerceado nas imagens de “o passo marcado / o rumo traçado sem discussão”, em que o único compromisso que não será desatendido é o encontro com a solidão da alienação social. Essas três descrições são acomodadas pelo epílogo, que leva em consideração como termo de comparação justamente a música e sua inutilidade para com a necessidade de manter o ritmo da fúria da rotina para evitar que o mecanismo desmorone: “Não paro pra nada / Não presto atenção / Nos versos desta canção / Inútil” fecha a primeira; “Não paro pra nada / Não presto atenção / Nas cordas desse violão / Inútil” a segunda; e, de forma levemente diferente, mas mantendo o ponto na inutilidade de se expressar, “Não moro do lado / Não me chamo João / Não gosto nem digo que não / É inútil” é o encerramento da terceira estrofe.

Nesse sentido, “Cara a cara” adquire traços autobiográficos e igualmente políticos, ressaltando, justamente por meio da forma melopoética em que é plasmado o conteúdo de denúncia para com o fundo ilusório da sofisticação social, a possibilidade de resgate da emoção por meio da música enquanto arte inútil, que permite parar a máquina e reencontrar, naquele gesto improfícuo, finalizado a si mesmo, o sentido do tédio, da calma e do combate ao aniquilamento. Mas a esperança que o eu lírico tenha a oportunidade de desviar do “rumo traçado” é providenciada pelo fim da canção, em que a segunda parte do refrão muda (“Vou correndo, vou-me embora / Faço um bota-fora / Pega um lenço agita e chora”) e é explicitado, pela primeira e única vez, evidenciado pela posição final, o antagonista, o contraponto que o eu lírico evitara até esse momento, isto é, “o que não quer ver”: só interrompendo o automatismo da máquina e descendo do carrossel, o indivíduo pode parar para pensar e se reapropriar de uma verdadeira existência sensata.

Se aplicarmos a mesma reflexão sobre a intercomunicação das canções, dessa vez, de Fabrizio De André, conseguimos traçar uma linha evolutiva sobre a concepção do trabalho no mundo burguês, que parte já de *Non al denaro, non all'amore né al cielo*. Nele, os personagens não são somente rejeitados e humildes que se encontram às margens da sociedade, mas também homens – porque, de fato, os sujeito do álbuns são só homens, diferentemente de quanto acontece no livro de Lee Masters, que apresenta também mulheres – que se encontram no centro da sociedade ativa, sendo definidos, não por acaso, pelo papel proporcionado pela carreira, determinando assim o sentido da existência. Entre eles, porém, prevalecem paixões humanas aptas a desmistificar a trajetória do caminho indicado pelas regras do mundo burguês.

Essa interpretação é particularmente relevante no caso de “Un medico”, em que é esclarecida a passagem da paixão ao dinheiro como motivação do trabalho:

**Un medico**  
(F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani)

Da bambino volevo guarire i ciliegi  
Quando rossi di frutti li credevo feriti  
La salute per me li aveva lasciati  
Coi fiori di neve che avevan perduti

Un sogno, fu un sogno, ma non durò poco  
Per questo giurai che avrei fatto il dottore  
E non per un dio, ma nemmeno per gioco  
Perché i ciliegi tornassero in fiore  
Perché i ciliegi tornassero in fiore

E quando dottore lo fui finalmente  
Non volli tradire il bambino per l'uomo  
E vennero in tanti e si chiamavano "gente"  
Ciliegi malati in ogni stagione

E i colleghi d'accordo, i colleghi contenti  
Nel leggermi in cuore tanta voglia d'amare  
Mi spedirono il meglio dei loro clienti  
Con la diagnosi in faccia e per tutti era uguale  
Ammalato di fame, incapace a pagare

E allora capii, fui costretto a capire  
Che fare il dottore è soltanto un mestiere  
Che la scienza non puoi regalarla alla gente  
Se non vuoi ammalarti dell'identico male  
Se non vuoi che il sistema ti pigli per fame

E il sistema sicuro è pigliarti per fame  
Nei tuoi figli, in tua moglie, che ormai ti disprezza  
Perciò chiusi in bottiglia quei fiori di neve  
L'etichetta diceva, elisir di giovinezza

E un giudice, un giudice con la faccia da uomo  
Mi spedì a sfogliare i tramonti in prigione  
Inutile al mondo ed alle mie dita  
Bollato per sempre truffatore imbroglione  
Dottor professor truffatore imbroglione

Em “Dr Siegfried Iseman”, poema original a partir do qual é elaborada a letra, o eu lírico é motivado no seu empenho para com o próximo pela intenção cristã: “I said when they handed me my diploma, / I said to myself I will be good / And wise and brave and helpful to others; / I said I will carry the Christian creed / Into the practice of medicine!” (MASTERS, 1986, p. 116). A versão de De André nega a razão religiosa (“non per un dio, ma nemmeno per gioco”), ao mesmo tempo que romantiza a motivação com a ideia de curar as cerejeiras, que aparecem como machucadas pelos frutos vermelhos depois de ter perdido as flores brancas como neve.

Qualquer que seja o estímulo, o médico se encontra profundamente motivado em exercer sua profissão, condição essa que é explorada pelos demais colegas, que, enxergando nessa paixão uma fraqueza, exploram seu entusiasmo e enviam pacientes pobres, incapacitados de pagar.

A revelação acontece na quinta quadra, quando ele é obrigado a perfilhar o risco, definitivo, de realizar as próprias paixões sem se preocupar do proveito econômico. A narração, então, prossegue com a solução encontrada pelo sujeito para continuar a “doar a ciência à gente”, tentando conseguir um proveito de maneira ilícita. O contexto em que estas condições se realizam é aquele do mundo burguês, definido na letra “sistema”, o mesmo sistema que começa por matar os entusiasmos mais honestos, depois impulsiona à perda de escrúpulos e de sentido ético, indo exatamente no sentido oposto às motivações humanas iniciais e, por último, até castiga pelo comportamento que essa total abjuração inevitavelmente comporta. Ser carimbado como “Doutor professor vigarista batoteiro”, no último verso, é o preço a pagar por ter optado pela fraude como contraponto para manter em certo sentido vivas as próprias motivações.

Mas outras personagens deandreianas não reagem à expropriação do sistema, pagando, dessa vez, o preço do abatimento do sentido mais humano da vida. Alienado na repetição da sua rotina, igualmente ao trabalhador buarquiano, é, de fato, o trabalhador que encontramos em “La bomba in testa”, mesmo refletindo uma profissão diferente daquela do construtor e, pelo fato dele ser sujeito do próprio enunciado, também outra consciência da própria condição, o que talvez proporcione um diferente epílogo. O *impiegato*, de fato, é por definição quem presta a própria atividade profissional ao serviço da organização da atividade produtiva, se diferenciando, nesse sentido, do operário, que cumpre aquela mesma atividade produtiva prestando a própria mão-de-obra. A rotina do funcionário, logo interrompida pela tomada de consciência que cai do alto como uma bomba em cima da cabeça, é introduzida por uma progressão harmônica muito semelhante àquela da “Introduzione” e da faixa n. 7, “Il bombarolo”, mesmo mudando de tonalidade: é a partir da base instrumental, de fato, antes mesmo da consecução temática das letras, que se realiza o aspecto central de *Storia di um impiegato* como álbum conceitual, propondo uma ideia musical estável por meio do respeito da mesma relação entre acordes, que cria o leitmotiv do álbum. A coesão narrativa e a continuidade entre as faixas do álbum fazem com que seja arriscado selecionar individualmente as canções, ao custo de perder o sentido diegético total. Porém, uma em particular pode ser aproveitada nesse sentido, ou seja, de fato, “La bomba in testa”.

Nela, o funcionário, conforme referido, diferentemente do operário de Chico Buarque, é o eu lírico que narra a própria história e se apresenta, agora pelo uso da primeira pessoa, no meio da sua rotina, enquanto na sua mente começa a florescer um sentimento gerado da faixa antecedente, “Canzone del Maggio”, vertida por De André a partir do original francês do qual falamos no capítulo 3:

**La bomba in testa**  
(F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani)

E io contavo i denti ai francobolli  
Dicevo “grazie a Dio”, “buon Natale”  
Mi sentivo normale  
Eppure i miei trent'anni erano pochi più dei loro  
Ma non importa, adesso torno al lavoro

Cantavano il disordine dei sogni  
Gli ingrati del benessere francese  
E non davan l'idea  
Di denunciare uomini al balcone  
Di un solo maggio, di un unico Paese

E io ho la faccia usata dal buonsenso  
Ripeto "non vogliamoci del male"  
E non mi sento normale  
E mi sorprendo ancora a misurarmi su di loro  
E adesso è tardi, adesso torno al lavoro

Rischiavano la strada e per un uomo  
Ci vuole pure un senso a sopportare  
Di poter sanguinare  
E il senso non dev'essere rischiare  
Ma forse non voler più sopportare

Chissà cosa si prova a liberare  
La fiducia nelle proprie tentazioni  
Allontanare gli intrusi dalle nostre emozioni  
Allontanarli in tempo e prima di trovarti solo  
Con la paura di non tornare al lavoro

Rischiare libertà strada per strada  
Scordarsi le rotaie verso casa  
Io ne valgo la pena  
Per arrivare ad incontrar la gente  
Senza dovermi fingere innocente

Mi sforzo di ripetermi con loro  
E più l'idea va al di là del vetro  
Più mi lasciano indietro  
Per il coraggio insieme, non so le regole del gioco  
Senza la mia paura mi fido poco

Ormai sono in ritardo per gli amici  
Per l'odio potrei farcela da solo  
Illuminando al tritolo  
Chi ha la faccia e mostra solo il viso

Sempre gradevole, sempre più impreciso

E l'esplosivo spacca, taglia, fruga  
 Tra gli ospiti di un ballo mascherato  
 Io mi sono invitato  
 A rilevar l'impronta dietro ogni maschera che salta  
 E a non aver pietà per la mia prima volta

As primeiras três quintilhas nos apresentam o perfeito *travet*, personagem cujo nome se deve à comédia *Le miserie d'monsù Travet* de Vittorio Bersezio, de 1863: componente da camada mais baixa dos funcionários, um colarinho branco, monótono nos seus hábitos de vida e de trabalho, patético na observância do próprio dever e de insignificantes comportamentos que ele reitera no dia a dia para conseguir a tranquilidade de se sentir “normal”. Ou, como diria Chico, “Logo eu, bom indivíduo / Cumpridor fiel e assíduo / Dos deveres do meu lar [...] Logo eu, bom funcionário / Cumpridor dos meus horários / Um amor quase exemplar” (na já citada “Logo eu?”). De maneira curiosa, mas não surpreendente, o mesmo tipo será o figurante talvez mais representativo da sociedade italiana daqueles anos sob o nome de Ragonier Ugo Fantozzi, trazido à tona pelo antigo amigo de Fabrizio De André, Paolo Villaggio, inicialmente num romance publicado em 1971 pela Rizzoli e, sucessivamente, com a fortunosa série de filmes cômicos a partir de 1975; a figura, identificada no seu papel de funcionário como se a aposição seja parte integrante do nome próprio, é o herói da derrota contínua, da abjeção remissiva, do pavor de tomar uma decisão de própria iniciativa. Da mesma forma, o trabalhador da música não consegue a coragem de conferir espaço à ideia que nele nasce com referência às revoltas do 1968 francês, e prefere, ou talvez seja mais forte do que ele, voltar ao trabalho, na sua zona de conforto.

Porém, ao longo das nove estrofes, o funcionário continua cismando sobre a solidariedade que sente em relação aos jovens rebeldes e dá azo à ideia de emular as contestações, com a presunção, entretanto, de resolver completamente sozinho, de forma individual, os problemas sociais que o atam àquela existência votada ao trabalho. Com efeito, o estatismo é tão exasperado na Primeira República (expressão usada em âmbito jornalístico para definir o sistema político da Itália entre 1946 e 1994, ano de marcadas mudanças na configuração dos partidos) que o Estado enquanto ente, mais que a sociedade enquanto entidade coletiva de seres humanos, é considerado uma instituição redentora: nesse contexto, a solidariedade entre pessoas não serve, é quase suspeitosa. Deflagra, então, na mente do funcionário, o desejo de se libertar de todas as privações que o constroem, mas ele não tem os meios para imaginar fazê-lo com outras pessoas: ele já foi cientemente isolado pelas

dinâmicas do poder, que podemos novamente chamar de Poder, com inicial maiúscula, enquanto espécie de eminência parda cuja face real poderia corresponder àquela do governo enquanto órgão, ou àquela do consumismo, ou, numa palavra só, àquela do capitalismo: nesse sentido, encontramos mais uma vez o Poder pasoliniano, já destacado em item precedente, sendo ele chave de leitura fundamental dentro do álbum. Nesse viés, o Poder, de difícil definição, almeja um novo tipo de desenvolvimento, que se encaixa numa lógica econômica, se contrapondo ao verdadeiro progresso social: por isso, na nova ideologia econômica, não existe mais sociedade, mas só massa de indivíduos, isolados e sozinhos, cada um valendo tanto quanto o outro. O *impiegato* de De André, de fato, não conhece “as regras do jogo” que chama de “coragem juntos”, e o único hábito tranquilizador digno de confiança é justamente o seu próprio pavor de sair dos esquemas impostos por uma política econômica de Trinta Gloriosos anos, cuja propaganda promete paz e felicidade a custo de trabalhar para obter dinheiro para poder gastar, segundo a lógica consumista.

O começo da década de 70, então, encontra a sociedade italiana profundamente emburguesada, acostumada àquele estilo de vida moderno, que produzia trabalho e capital e gastava em bens de consumo e no aproveitamento do tempo livre a todo custo. Mas a lógica consumista que liderava, quase que por inércia, a existência dos indivíduos, teria rachado em detrimento da política do *austerity*, depois da grande crise internacional de 1973, exatamente no ano de saída de *Storia di un impiegato*. À luz disso, entendemos de forma mais esclarecida o comportamento do trabalhador de De André, que cumpre todas as obrigações às quais é subjugado por uma realidade que o tem marcado irremediavelmente mas, mesmo assim, entende que a experiência de revolta não é setorial, que não existe “um só maio” nem “um só país”, que a luta dos jovens de 1968 é a sua própria luta e que, talvez, ele também seja um “ingrato do bem-estar”. E ele consegue isso justamente pelo poder comunicativo de outra canção, “Canzone del Maggio”, faixa precedente que interpreta seu próprio papel de canção dentro da coerência narrativa do álbum, num fenômeno metamusical que demonstra patentemente, pela única vez na sua carreira, a afeição de De André para com a fruição de canções alheias, que soubesse aproveitar a valorização de composições pregressas com base na sua continuidade histórica e proximidade cultural, longe de se asfixiar em um mundo musical fechado na relação entre autor e produto; “Canzone del Maggio”, enquanto composição já criada e emprestada por uma autora estrangeira, proporciona seu conteúdo diegético para uma audição mais ampla, alcançada pelo abatimento das fronteiras linguísticas, enquanto, coincidentemente, garante o equilíbrio das vicissitudes narrativas na dimensão do álbum, sendo

uma canção que representa a si mesma também no nível intradiegético, que fere o funcionário exatamente como fizera com Fabrizio De André.

Voltando ao trabalhador, os limites do seu papel dentro da sociedade, uma sociedade composta por indivíduos desconectados na sua humanidade, são impostos justamente pelo Poder, que não cessa de exercer o seu domínio mesmo depois da revolta do funcionário, seja ela só sonhada, como na faixa 5 do álbum – a já citada “Sogno numero due” –, ou real, como na última canção “Nella mia ora di libertà”. Nela, em que é retomada a ideia da manipulação do meio da revolta por parte de um poder novo, ou seja, o mesmo velho Poder, o protagonista se apresenta no seu novo estado de detido, por ter detonado a bomba, mesmo não alcançando o objetivo. No começo, ele continua na sua tentativa de se opor ao sistema, ao custo de sacrificar sua hora diária ao ar livre para não ter que compartilhá-la com o guarda da prisão; porém, a recusa a essa pausa lhe permite voltar com a memória ao seu processo, do qual sobram as dinâmicas dos jogos de poder: “È cominciata un'ora prima / E un'ora dopo era già finita / Ho visto gente venire sola / E poi insieme verso l'uscita”. Aproveitando, então, a oportunidade metafórica de responder ao convite do juiz do sonho, ele finalmente enxerga e aceita a verdade, que entra na sua consciência como mais uma bomba na cabeça: “Certo bisogna farne di strada [...] / Da non riuscire più a capire / Che non ci sono poteri buoni”. A epifania que finalmente se desdobra na consciência do preso é que “não há poderes bons”, uma citação essa emprestada pelo livro de poemas de Yevheny Yevtushenko (1932-2017) que De André estaria lendo naquele período na versão italiana, *La centrale idroelettrica di Bratsk*, publicado por Rizzoli em 1965 (Pistarini, 2010, p. 113-114). A epifania tem o efeito de transformar a consciência do protagonista de individual a coletiva, passando da primeira pessoa singular, que tem regido todas as faixas do álbum conceitual, à plural; além disso, a última estrofe se fecha, significativamente, com estrutura com forma de anel, como o refrão da “Canzone del Maggio”.

O álbum *Storia di un impiegato*, portanto, conclui-se oferecendo uma visão de esperança proporcionada pelo futuro da contracultura, interpretada pela canção sobre maio de 1968, que é ainda palpável no começo da década seguinte, em que o disco é composto e gravado. Diferente será a abordagem do artista dali a pouco. De fato, a propagação tentacular do estilo de vida burguês ocasionada pela Itália do boom econômico torna quase impossível não se render, a não ser por ser socialmente marginalizado. Nesse viés de aburguesamento da sociedade, é possível reconhecer no cancionário de De André uma narração, autobiográfica e intimista bem como política a um só tempo, que acompanha diferentes graus da metamorfose do indivíduo: em 1969, em “Il fannullone” (*Nuvole barocche*), o eu lírico, perfeitamente ciente e

responsabilizado das suas escolhas éticas, pedia desculpas pelas expectativas sociais desatendidas: “Non si risenta la gente per bene / Se non mi adatto a portar le catene”; em 1973, *Storia di un impiegato* narra o indivíduo que se encontra já na pele do colarinho branco, mas resolve parar de se conformar; em 1975, em “Canzone per l'estate” (*Volume 8*), ele canta a (auto)crítica ao processo de aburguesamento das pessoas que não conseguem mais ser espontâneas:

**Canzone per l'estate**  
(F. De André, F. De Gregori)

Con tua moglie che lavava i piatti in cucina e non capiva  
Con tua figlia che provava il suo vestito nuovo e sorrideva  
Con la radio che ronzava  
Per il mondo cose strane  
E il respiro del tuo cane che dormiva.

Coi tuoi santi sempre pronti a benedire i tuoi sforzi per il pane  
Con il tuo bambino biondo a cui hai donato una pistola per Natale  
Che sembra vera,  
Con il letto in cui tua moglie  
Non ti ha mai saputo dare  
E gli occhiali che tra un po' dovrai cambiare

Com'è che non riesci più a volare

Con le tue finestre aperte sulla strada  
E gli occhi chiusi sulla gente  
Con la tua tranquillità, lucidità  
Soddisfazione permanente  
La tua coda di ricambio  
Le tue nuvole in affitto  
Le tue rondini di guardia sopra il tetto

Con il tuo francescanesimo a puntate  
E la tua dolce consistenza  
Col tuo ossigeno purgato  
E le tue onde regolate in una stanza  
Col permesso di trasmettere  
E il divieto di parlare  
E ogni giorno un altro giorno da contare

Com'è che non riesci più a volare

Con i tuoi entusiasmi lenti  
Precisati da ricordi stagionali  
E una bella addormentata  
Che si sveglia a tutto quel che le regali  
Con il tuo collezionismo  
Di parole complicate  
La tua ultima canzone per l'estate

Con le tue mani di carta  
Per avvolgere altre mani normali  
Con l'idiota in giardino

Ad isolare le tue rose migliori  
 Col tuo freddo di montagna  
 E il divieto di sudare  
 E più niente per poterti vergognare

Com'è che non riesci più a volare

Composta por três parêlas de estrofes, divididas por um refrão que rompe a representação repetindo quatro vezes o verso “Com'è che non riesci più a volare”, a canção assiste à capitulação, motivada por causas talvez biológicas, talvez geracionais (como o mesmo autor diria apresentando-a durante o show de Rimini de 19 de setembro de 1975), do ser humano à sociedade dos consumos, descrevendo a vivência aparentemente serena, mas na verdade fria e asséptica, do homem que aceita os compromissos do seu tempo, lembrando “a vida sensata / Sem emoção” de “Cara a cara”. Na vida do burguês de De André, o significado do trabalho é totalmente despojado de qualquer sentido de ambição e, muito menos, de realização pessoal, reduzido a simples esforço para levar a comida para casa, ato bendito, mera obrigação do cidadão honesto e moral. O paradoxo social do homem justo, mas desumanizado, verbaliza-se na terceira estrofe: “Con le tue finestre aperte sulla strada / E gli occhi chiusi sulla gente / Con la tua tranquillità, lucidità / Soddisfazione permanente”; nela, a cotidianidade burguesa se revela castrante para com as espontaneidades dos sonhos e desejos do homem, que recusara a si mesmo e à ocasião de voar. O cenário montado pela canção, narrativamente estático e imóvel na sua pretensão de fotografar um inteiro status social, é imbuído por uma felicidade de plástico, que parece reatualizar o estereótipo da família perfeita dos anos 50, ou seja, justamente aquela que a geração de 68 tentara desconstruir por dentro. Nessa perspectiva, a luta de 1968 e as crenças que ela levava consigo se deparam combatidas e perdidas, em benefício do rendimento ao trabalho como elemento do aparelho capitalista, a que não é mais pensável renunciar.

Sempre no fim da fila, mas, entretanto, peça medular na máquina de produzir dinheiro, que é causa e consequência do seu emprego, o trabalhador cantado tanto por Chico Buarque quanto por Fabrizio De André nos aparece sozinho, alienado. O tratamento de um símil estado de vida do trabalhador é algo comum entre as décadas de 60 e 70, segundo aquilo que Musto define, em ensaio sobre a exegese da teoria da alienação marxista, como “charme irresistível da teoria da alienação” (MUSTO, 2018, p. 24), ou seja, aquela moda de leitura filosófica que estoura a partir dos anos 1960 como resultado dos fenômenos característicos dos tempos, como a crescente mercantilização, a burocratização, o conformismo, o consumismo, o isolamento do indivíduo, as novas tecnologias, a poluição ambiental. Assim, a alienação, se torna, nesse período, um conceito popular e aplicado indiscriminadamente, útil para descrever e interpretar

criticamente as mutações sociais levadas pela chegada do capitalismo maduro. Contudo, o conceito de alienação é figurado, pelos dois cancionistas, com traços que não coincidem exclusivamente com uma genérica tristeza, mas que podem ser reconectados com um conceito primordial de alienação, isto é, aquele elaborado por Marx nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844*, ou seja:

A expropriação do operário no seu produto não tem só o significado de que o seu trabalho se torna objeto, uma existência externa, mas de que ele existe fora dele, independente, estranho a ele, como uma potência independente na sua frente, e que a vida, que ele conferiu ao objeto, o confronta, estranha e inimiga. (MARX, 1976, p. 299 – tradução nossa)

Marx, ademais, descreve quatro tipos de alienação do trabalhador na sociedade burguesa: alienação do produto do seu trabalho, que se torna “objeto estranho e com domínio sobre ele” (MARX, 1976, p. 301 – tradução nossa); alienação da atividade laboral, que é entendida como “revolta contra ele mesmo [...] que não pertence a ele” (MARX, 1976, p. 301 – tradução nossa); alienação do gênero humano; e alienação dos outros seres humanos, ou seja, no que diz respeito ao trabalho e ao objeto do trabalho dos outros. Nesse sentido, a alienação coincide com uma específica realidade econômica e com o fenômeno específico do trabalho assalariado e da transformação dos produtos do trabalho em objetos que se contrapõem aos seus produtores, identificando-a como representativa da fase capitalística da era da produção (MUSTO, 2018, p. 12).

É essa época que Buarque e De André acabam por relatar. Isso acontece em conformidade com a lógica das modernas formas de produção e acumulação do capital, que não é apenas uma forma de comando, mas também uma relação social: para conseguir a própria sobrevivência e o próprio desenvolvimento, ele depende das subjetividades produtivas que se encontram dentro do seu sistema, mas que são, ao mesmo tempo, antagônicas entre si. O milagre econômico, nos dois casos, foi um segmento temporal capaz de mudar completamente a percepção da sociedade, a partir das camadas mais altas, que interiorizaram um estilo de vida insustentável a longo prazo, até chegar àquelas mais baixas, que puderam, contudo, aproveitar alguma coisa e saborear o bem-estar econômico. O pleno emprego, o consumo infinito, os investimentos na bolsa de valores, junto com a propaganda veiculada pela mídia, fizeram com que as pessoas se entregassem ao trabalho com abnegação. E, de acordo com Loner (2006, p. 64), em ensaio sobre a implantação do golpe de 1964, entendemos tal entrega ao trabalho, cega e devota, como fator fundamental da aceitação do sistema do governo:

Mas o silêncio sobre as arbitrariedades do regime não vinha apenas da força, mas também do conformismo, da cooptação de setores que tinham passado, agora, a desfrutar de melhores condições de vida e emprego, a partir do chamado “milagre econômico” e de suas altas taxas de crescimento do PIB, e nos quais o estilo de vida também terminava por embotar o anterior espírito crítico. (LONER, 2006, p. 64)

Ao se encaixar numa conjuntura de fortalecimento e endossamento das tendências conservadoras e repressivas, o trabalhador foi fator necessário no processo de fechamento político dos anos de chumbo, configurando-se assim como vítima e carníface ao mesmo tempo, isolado e desamparado em meio a outros na mesma condição.

#### 4.2.2. O cancionista como peça de engrenagem da indústria fonográfica

Ao terminar a maneira em que Chico Buarque e Fabrizio De André poetizam a temática dos trabalhadores contemporâneos, nos deparamos em ambos os casos com duas canções, “Cara a cara” e “Canzone per l’estate”, que podem ser aproximadas por elas serem ao mesmo tempo íntimas e públicas, tratando a situação de dissolução da humanidade do burguês dentro do mundo que ele cria ao mesmo tempo que é desfeito por ele. É possível continuar a comparação nesse sentido, até chegar ao confronto de duas canções ainda mais autobiográficas pelo fato delas tratarem a situação do cancionista dentro desse mundo, isto é, “Agora, falando sério”, de 1969, e “Amico fragile”, de 1975: as duas renegam, ao mesmo tempo que reafirmam, o papel desempenhado para com a sociedade por meio da própria profissão, no momento exato em que a exercem.

Chico Buarque canta uma composição organizada, lógica e semanticamente coerente:

##### **Agora, falando sério (C. Buarque)**

Agora, falando sério  
Eu queria não cantar  
A cantiga bonita  
Que se acredita  
Que o mal espanta  
Dou um chute no lirismo  
Um pega no cachorro  
E um tiro no sabiá  
Dou um fora no violino  
Faço a mala e corro  
Pra não ver a banda passar

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

Tanto desencanto  
 E você que está me ouvindo  
 Quer saber o que está havendo  
 Com as flores do meu quintal  
 O amor-perfeito, traindo  
 A sempre-viva, morrendo  
 E a rosa, cheirando mal

Agora, falando sério  
 Preferia não falar  
 Nada que distraísse  
 O sono difícil  
 Como acalanto  
 Eu quero fazer silêncio  
 Um silêncio tão doente  
 Do vizinho reclamar  
 E chamar polícia e médico  
 E o síndico do meu tédio  
 Pedindo pra eu cantar

Agora, falando sério  
 Eu queria não cantar  
 Falando sério  
 Agora, falando sério  
 Preferia não falar  
 Falando sério  
 Falando sério  
 Agora, falando sério

A canção, de acordo com Meneses, corresponde a uma “fratura na produção de Chico Buarque” (MENESES, 1982, p. 34), que revisa o próprio lirismo e faz aflorar na superfície o verdadeiro sentido da canção, que é desencanto. Na letra, “cantar”, “mentir” e “falar” são verbos sinônimos, sendo colocados na mesma posição inicial, logo depois do primeiro verso que volta como um refrão em cada estrofe, em valor de ações que o eu lírico recusa-se a fazer. A primeira estrofe concentra-se no reexame da própria poética até aquele momento, operando uma autocitação clara, em que ele dá “um tiro no sabiá” e evita “ver a banda passar”, com referência respectivamente a “Sabiá” e “A banda”, canções de sucesso e identificativas do seu primeiro período, em que compôs “A cantiga bonita / Que se acredita / Que o mal espanta”. Já na segunda estância, a essência de desilusão que a canção leva consigo é explicitada por meio da inversão de lugares comuns, colocando a canção num plano de oposição à realidade. Mas é na última parte que o eu lírico, ao se arrogar o direito ao silêncio, ao não-cantar, reabilita a utilidade profunda do ato, essencial enquanto atividade artística e humanizadora que, se absente, pode fazer ruído.

Em “Amico fragile”, encontramos mais ou menos a mesma postura em relação ao papel do cantor, mas poetizada, em forma menos rígida, já a partir dos acordes e da melodia decididamente secundária para com a dimensão monodialogal da letra:

**Amico fragile**  
**(F. De André)**

Evaporato in una nuvola rossa  
 In una delle molte feritoie della notte  
 Con un bisogno d'attenzione e d'amore  
 Troppo, se mi vuoi bene piangi  
 Per essere corrisposti  
 Valeva la pena divertirvi le serate estive  
 Con un semplicissimo "Mi ricordo"  
 Per osservarvi affittare un chilo d'erba  
 Ai contadini in pensione e alle loro donne  
 E regalare a piene mani oceani  
 Ed altre, ed altre onde ai marinai in servizio  
 Fino a scoprire ad uno ad uno i vostri nascondigli  
 Senza rimpiangere la mia credulità  
 Perché già  
 Dalla prima trincea  
 Ero più curioso di voi  
 Ero molto più curioso di voi

E poi sospeso dai vostri "Come sta"  
 Meravigliato da luoghi meno comuni e più feroci  
 Tipo "Come ti senti amico, amico fragile  
 Se vuoi potrò occuparmi un'ora al mese di te"  
 "Lo sa che io ho perduto due figli"  
 "Signora lei è una donna piuttosto distratta"  
 E ancora ucciso dalla vostra cortesia  
 Nell'ora in cui un mio sogno  
 Ballerina di seconda fila  
 Agitava per chissà quale avvenire  
 Il suo presente di seni enormi  
 E il suo cesareo fresco  
 Pensavo è bello che dove finiscono le mie dita  
 Debba in qualche modo incominciare una chitarra  
 E poi seduto  
 In mezzo ai vostri arrivederci  
 Mi sentivo meno stanco di voi  
 Ero molto meno stanco di voi

Potevo stuzzicare i pantaloni della sconosciuta  
 Fino a vederle spalancarsi la bocca  
 Potevo chiedere ad uno qualunque dei miei figli  
 Di parlare ancora male e ad alta voce di me  
 Potevo barattare la mia chitarra e il suo elmo  
 Con una scatola di legno che dicesse perderemo  
 Potevo chiedervi come si chiama il vostro cane  
 Il mio è un po' di tempo che si chiama Libero  
 Potevo assumere un cannibale al giorno  
 Per farmi insegnare la mia distanza dalle stelle  
 Potevo attraversare litri e litri di corallo  
 Per raggiungere un posto che si chiamasse arrivederci  
 E mai che mi sia venuto in mente  
 Di essere più ubriaco di voi  
 Di essere molto più ubriaco di voi

O eu lírico, nesse caso, dirige-se a um interlocutor plural que é surdo, inconsciente da decepção maturada pelo cantor por causa do tratamento a ele reservado: como no caso de “Agora, falando sério”, o sujeito passou do ponto de ruptura mas, nesse caso, o problema não se encontra na própria poética, mas nos rituais de certos ambientes que o obrigam a desenrolar o papel específico do animador, chamado a divertir uma plateia nas noites de verão em troca de atenção e amor. Os biógrafos (VIVA, 2016, p. 162; NERI, SASSI, SETTIMO, 2006, p. 139; PISTARINI, 2010, p. 160), de fato, ao reconstruir a gênese de “Amico fragile”, concordam em relatar que a canção foi composta no sulco da decepção de uma noite passada na Sardenha com médicos, advogados e pessoas de certa extração cultural que, ao invés de dialogar com ele, pretenderam que ele só cantasse.

Isso não comporta em nenhum momento a capitulação incondicional, nem o arrependimento para com a adoção de certas atitudes, pelo contrário: a diferença entre o Eu e o Vocês antagonizados na letra é reafirmada no fim de cada estância, em que o eu lírico se reconhece orgulhosamente “mais curioso”, “menos cansado” e “menos bêbado” do que aqueles que o cercam. Considerando que, além disso, o eu lírico é definido até fisicamente pela sua condição de músico (“Pensavo è bello che dove finiscono le mie dita / Debba in qualche modo incominciare una chitarra”), a reabilitação da atividade musical depende dessa contraposição entre primeira pessoa singular e terceira pessoa plural, sendo reduzível a sensibilidade e insensibilidade.

As duas canções permitem observar dois profissionais da música que se encontram em posição parecida com os demais trabalhadores, pelo fato deles serem inseridos no mesmo sistema capitalista. Os ditames do mercado, conforme vimos no segundo capítulo, entraram em plena capacidade no processo de industrialização da arte, esvaziando do seu sentido a música e deixando seus executores insatisfeitos e também alienados, num sistema que pretende um certo tipo de música, nomeadamente ilusória, positiva e recreativa, que ofereça uma via de escape da realidade. Assim como acontece com qualquer tipo de profissão que se desenvolve no quadro neoliberalista, o cancionista também se encontra esvaziado de sentido e obrigado a respeitar determinadas leis. Porém, conforme destacado, em nenhum dos dois casos eles renegam o fazer música na sua totalidade, pelo contrário: mesmo encontrando-se desmotivados no cumprimento da profissão segundo determinadas imposições, eles não abjuram a canção como forma de expressão e comunicação, tentando regenerar a essência que vai além da sua definição de produto e que é precisa justamente como instrumento para conseguir a volta à humanidade. De

fato, são outras as canções em que eles, de forma menos manifestamente autobiográfica, reabilitam a atividade, a arte do cancionista.

Em “Cordão”, de 1971, Chico Buarque associa o ato de cantar à liberdade, condição humana que transcende as repressões impostas por fora; não por acaso, a composição foi inicialmente vetada, sendo aprovada somente depois o recurso para Brasília.

**Cordão**  
(C. Buarque)

Ninguém  
Ninguém vai me segurar  
Ninguém há de me fechar  
As portas do coração  
Ninguém  
Ninguém vai me sujeitar  
A trancar no peito a minha paixão

Eu não  
Eu não vou desesperar  
Eu não vou renunciar  
Fugir  
Ninguém  
Ninguém vai me acorrentar  
Enquanto eu puder cantar  
Enquanto eu puder sorrir

Ninguém  
Ninguém vai me ver sofrer  
Ninguém vai me surpreender  
Na noite da solidão  
Pois quem  
Tiver nada pra perder  
Vai formar comigo o imenso cordão

E então  
Quero ver o vendaval  
Quero ver o carnaval  
Sair  
Ninguém  
Ninguém vai me acorrentar  
Enquanto eu puder cantar  
Enquanto eu puder sorrir  
Enquanto eu puder cantar  
Alguém vai ter que me ouvir  
Enquanto eu puder cantar  
Enquanto eu puder seguir  
Enquanto eu puder cantar  
Enquanto eu puder sorrir  
Enquanto eu puder cantar  
Enquanto eu puder

Os elementos de resistência assinalados por Meneses (1982, p. 68), visíveis no cordão enquanto organização dos despossuídos, e no vendaval e carnaval como promessa de um futuro

liberador e vingativo, são possibilitados propriamente pela ação de cantar exercitada pelo eu lírico. A possibilidade de cantar viabiliza duas consequências: a impossibilidade de ser acorrentado e a probabilidade de ser ouvido; é nesse sentido que o canto pode ser interpretado como efetivação do direito de expressão, com todas as consequências que essa pode desempenhar no plano da comunicação entre indivíduos, no sentido do desenvolvimento de uma consciência crítica.

Ainda mais focado no sentido da humanidade é o sentido do canto em “Baioque”:

**Baioque**  
(C. Buarque)

Quando eu canto  
Que se cuide  
Quem não for meu irmão  
O meu canto  
Punhalada  
Não conhece o perdão  
Quando eu rio

Quando eu rio  
Rio seco  
Como é seco o sertão  
Meu sorriso  
É uma fenda  
Escavada no chão  
Quando eu choro

Quando eu choro  
é uma enchente  
Surpreendendo o verão  
É o inverno  
De repente  
Inundando o sertão  
Quando eu amo

Quando eu amo  
Eu devoro  
Todo meu coração  
Eu odeio  
Eu adoro  
Numa mesma oração  
Quando eu canto

Mamy, não quero seguir  
Definhando sol a sol  
Me leva daqui  
Eu quero partir  
Requebrando rock'n roll  
Nem quero saber  
Como se dança o baião  
Eu quero ligar  
Eu quero um lugar  
Ao som de Ipanema, cinema e televisão

Encontrada prevalentemente em vários aspectos da música, cuja energia sai já do ritmo do rock'n'roll, a letra se compõe de cinco estrofes, entre as quais as primeiras quatro, todas setilhas e de composição parecida, se abrem com uma ação do eu lírico, a saber, “Quando eu canto / rio / choro / amo”: todas estas ações podem ser consideradas como atos primários do ser humano. E se rir, chorar e amar expressam a liberação de emoções básicas, cantar também, de alguma forma, revela uma predisposição espontânea da alma, que se concretiza na interação com outras pessoas, sendo solidário com os irmãos e letal e impiedoso com os inimigos.

O canto corresponde, em último, à máxima representação de liberdade e alegria em “Mambembe”, bem como acontece no caso de De André com “Il suonatore Jones”: os dois personagens líricos são, não por acaso, marginalizados pela sociedade, tendo eles se recusado a sofrer as imposições sociais do trabalho. Justamente por essa característica, as duas letras serão analisadas em item específico sobre a poetização dos rejeitados sociais; por enquanto, basta dizer que, nos dois casos, a música é a ocupação principal dos sujeitos líricos, apesar de ela não representar um trabalho remunerado. Com o cigano de Buarque e o Jones de De André, encontramos-nos, agora, no polo oposto do gradiente que os divide dos sujeitos de “Agora, falando sério” e “Amico fragile”, bem mais representativos da situação do cancionista de profissão, ou seja, pertencente à classe média e, por essa marcada característica, notoriamente autobiográficos: enxergamos, neles, a frustração de assumir um papel imposto pelas circunstâncias e que acaba definindo e armazenando a pessoa, exatamente como qualquer outro trabalho alienante faz, compartilhando pouco das sensações de liberdade, integridade e respeito das próprias paixões experimentadas por quem não sucumbiu à instituição do trabalho.

A frente de tudo isso, entendemos que o diálogo entre os dois autores ao tratar a questão do trabalhador se coloca na linha de demarcação entre o plano propagandístico e os resultados efetivos, olhando no sentido oposto àquele das perspectivas do plano econômico-ideológico do Estado (que, vimos, pode agrupar tanto o Brasil quanto a Itália nesse sentido) e respondendo com a monotonia e a morte da alma à euforia do milagre econômico. Enquanto o resultado a ser conseguido do projeto econômico era a maior quantidade de riqueza, ao custo do desperdício de vidas humanas, entendido não só como morte em sentido estrito, mas também como aniquilamento e apatia, o projeto cancional de ambos visa despertar a humanidade adormecida e, assim, num circuito de consequências, gerar indignação sobre o estado das coisas.

#### **4.3. Os últimos serão primeiros: a promessa dos movimentos sociais**

Em análise da metamorfose política dos movimentos sociais, o sociólogo Paolo Ceri distingue um ponto de viragem que determina o nascimento deles:

Se a pergunta “como os movimentos sociais mudaram?” tem um fundamento, isso significa que podemos distinguir um antes e um depois, por mais que a transição de um para outro possa ter sido gradual. Para o que nos interessa aqui, as passagens relevantes são duas: do movimento operário aos velhos “novos movimentos” e dos velhos “novos movimentos” ao movimento global. No mundo ocidental industrializado, o primeiro passo ocorre entre os anos sessenta e setenta; o segundo passo, que em certo sentido o completa, ocorre durante os anos noventa. (CERI, 2005 – tradução nossa)

A primeira fase destacada pelo sociólogo, por ela coincidir com a história do desenvolvimento da indústria e por ela ser atravessada por grandes crises bélicas e econômicas, é atravessada por muitos movimentos políticos, seja de esquerda, seja de direita, e por um único e grande movimento social, aquele operário. Ele pode ser considerado transversal para com os outros e mais abrangente, por ele se conectar ao ingente boom econômico, sendo expressão do conflito industrial; nesse sentido, o movimento operário mesmo é considerado com frequência movimento político. E isto é possibilitado, sempre segundo Ceri, pela instabilidade e imaturidade dos regimes democráticos nacionais, que, de fato, não conseguiram defender os próprios direitos dos fascismos na América do Sul; a referência ao exemplo soviético, que, numa linha idealmente oposta, tinha instaurado o socialismo de Estado; e a crença na possibilidade de conjugar tecnologia, bem-estar e justiça numa visão de progresso que fosse possível e aplicável.

É exatamente essa conjuntura, em que o social se funde com o político, que define o nascimento dos movimentos entre o final dos anos 1960 e o começo dos 1970. De fato, o movimento operário é o maior e portanto o mais exemplificativo dos movimentos sociais, e, sucessivamente, políticos, que se desenvolvem na trajetória da luta de base orientada à defesa da autonomia da produção, à participação política real e à conquista dos direitos sociais, trajetória em que se reconhece a ação do movimento das minorias. A expansão do panorama das minorias se liga, no plano econômico, à reprodução no setor dos serviços de estruturas organizativas tipicamente industriais e de exploração capitalista. Isso coincide com a rápida passagem da sociedade industrial àquela pós-industrial, que permite a emersão pública de instâncias e sujeitos até aquele momento inconcebíveis.

Nessa perspectiva, os anos de chumbo não se caracterizam apenas pela tradicional definição de opressão, mas, muito pelo contrário, se configuram como período de grande

agitação no sentido do desmoronamento de um mundo ainda dominado pela cultura tradicional e patriarcal: é nesse momento que, pressionados, por um lado, pela ameaça – mais ou menos concreta – dos regimes ditatoriais, e impulsionados, por outro lado, pela confiança na possibilidade de subverter juntamente a ordem, os indivíduos que formam grupos minoritários com respeito ao cânone instituído ocupam um lugar de fala até aquele momento silenciado. De forma mais ou menos especificada, a reabilitação destes últimos configura-se como um dos grandes temas cancionais de Chico Buarque e Fabrizio De André.

#### 4.3.1. Gente humilde e *umili* nas periferias urbanas

No disco *Chico Buarque de Hollanda n. 4* (1970), a quinta faixa é ocupada por uma composição que se encontra pronta há muito tempo, ou seja, “Gente humilde”, desenvolvida por Chico e Vinícius de Moraes a partir de um original instrumental do violonista Aníbal Augusto Sardinha "Garoto" (1915-1955) da década de 1940 (BASTOS, 2009, p. 201) ou 1950 (VICENTE, 2014, p. 51). Por ela sintetizar relações com a tradição musical representada por Garoto, com a bossa nova de Vinícius de Moraes e com a temática social, Bastos (2009) identifica nela uma canção representativa do primeiro momento musical da obra de Chico Buarque (bastos, 2009, p. 202). Nela, o eu lírico discorre sobre a periferia de uma metrópole, distante do meio rural, atravessando-a e comentando com palavras de afinidade, ternura e estima sua relação com o povo brasileiro; vale citar a letra por inteiro:

**Gente humilde**  
(C. Buarque, V. de Moraes, Garoto)

Tem certos dias em que eu penso em minha gente  
E sinto assim todo o meu peito se apertar  
Porque parece que acontece de repente  
Como 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  
E aí me dá como uma inveja dessa gente  
Que vai em frente sem nem ter com quem contar

São casas simples com cadeiras na calçada  
E na fachada escrito em cima que é um lar  
Pela varanda, flores tristes e baldias  
Como a alegria que não tem onde encostar  
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

O compadecimento do eu lírico para com a condição miserável da gente humilde ou, de maneira menos edulcorada, definitivamente pobre, alcança níveis que quase raíam a ridicularização do Outro que é observado, como no caso de “E aí me dá como inveja dessa gente / Que vai em frente sem nem ter com quem contar” ou no caso dos versos escritos diretamente por Chico, ou seja, “Pela varanda, flores tristes e baldias / Como a alegria que não tem onde encostar”. A falta de empatia que desponta desses versos, que pode ser imputada não tanto e não só aos autores, quanto ao fim comunicativo pensado para a composição, leva ao resultado de banalizar uma situação verdadeiramente trágica: nela, essa gente efetivamente não tem como ir em frente a não ser por inércia e sozinha porque, de fato, a crise da autoridade política em curso depois do golpe tem destruído a ideia de Estado enquanto garantidor dos direitos da pessoa, incluindo entre eles o direito à serenidade, à alegria. Nesse contexto, a empatia é substituída pela compaixão. Justamente nessa articulação reside a apreciação lúcida de Bastos:

A dimensão de piedade sedimentada na canção é flagrante, não só na letra, como na organização musical. O ar melancólico da canção é evidente, dado o andamento lento, o violão calmo e a voz amaciada, agregando a isto um arranjo de cordas ao estilo de musicais dos anos 1940. [...] “Gente Humilde” é a canção da ausência de perspectivas. Os arranjos são excessivamente tradicionais, a letra romantiza a temática social ao ponto do imobilismo etc. etc. Enfim, uma canção não apenas nostálgica, mas como que oriunda ela mesma do passado idílico, mumificado. Contudo, a substância que dá ímpeto à canção não vem desse passado – esse eu lírico que observa o subúrbio é inteiramente moderno. Ainda assim, as partes não se imiscuem. Impera uma ambivalência entre o passado ainda presente e o moderno em retenção. (BASTOS, 2009, p. 202)

A barreira de comiseração que divide o narrador liricizado e os pobres que ele avista é determinada, na opinião do estudioso, justamente pelo contato do autor com a tradição musical que ele toca por intercessão da bossa nova, e constitui um grande limite para o contato crítico com a questão social, que era, sempre citando Bastos (2009, p. 202), “o grande imperativo daquele momento”. Nessa perspectiva, é possível não só entender a antinomia entre forma e conteúdo nos primeiros álbuns de Chico Buarque, mas também encontrá-la num plano maior na situação atravessada pela música brasileira nos anos de chumbo, identificando, naquela mesma barreira de comiseração, a configuração estética de um momento histórico da esquerda brasileira diante do processo social.

A distância entre o sujeito cantante e o objeto de sua reflexão é clara e ampla, e aparenta encontrar uma reaproximação na repetição de “minha gente”, que constitui, inclusive, uma demonstração do imaginário nacionalista de esquerda em vigor na década de 1970 – ideal talvez

hipócrita, inaplicável em uma sociedade de classes tão distintas como aquela brasileira. Mas, pelo menos, a pretensão de apaziguamento social, lá naquela que podemos definir como o começo da sua carreira, era certamente mais esperançosa de como aparece já a partir do título no romance *Essa gente* (Companhia das Letras, 2019), no qual Chico Buarque faz questão de colocar uma certa distância, seja local, seja social, seja racial, com aquela que era “minha gente” na canção. No romance, não está claro por quem “essa” gente foi composta: talvez o indivíduo de classe seja o negro favelado, o novo rico ou a mulher branca na casa do Leblon. Ou talvez sejam todos, dependendo do ponto de vista que, não por acaso, muda com o mudar de narradores e autores nos diferentes fragmentos que compõem o romance. Mas o Chico adulto, da sociedade pós-industrial, aceita e admite – hoje sim – a distância insuperável que divide as camadas sociais e escolhe remarcá-la, humanizando, por meio do tom irônico, os indivíduos que representam todas essas categorias enquanto, ao mesmo tempo, se desidentifica com cada um dos seus personagens, adotando, assim, uma disposição crítica que tenta dar conta do presente em uma realidade que é necessariamente fragmentada.

Diferente é a abordagem que Chico Buarque demonstra ter para com o mundo dos marginalizados sociais em “Mambembe”, escrita para *Quando o Carnaval chegar* em 1972:

**Mambembe  
(C. Buarque)**

No palco, na praça, no circo, num banco de jardim  
Correndo no escuro, pichado no muro  
Você vai saber de mim  
Mambembe, cigano  
Debaixo da ponte, cantando  
Por baixo da terra, cantando  
Na boca do povo, cantando

Mendigo, malandro, moleque, molambo, bem ou mal  
Escravo fugido ou louco varrido  
Vou fazer meu festival  
Mambembe, cigano  
Debaixo da ponte, cantando  
Por baixo da terra, cantando  
Na boca do povo, cantando

Poeta, palhaço, pirata, corisco, errante judeu  
Dormindo na estrada, não é nada, não é nada  
E esse mundo é todo meu  
Mambembe, cigano  
Debaixo da ponte, cantando  
Por baixo da terra, cantando  
Na boca do povo, cantando

O que muda de maneira impactante desde um primeiro confronto com “Gente humilde” é, em primeiro lugar, o ritmo, que é aquele de um samba alegre e descontraído que faz a maior diferença para com a percepção da letra; em segundo lugar, a ocupação do lugar de fala do sujeito por parte do Outro, ou seja, aquele que geralmente se encontra nos confins sociais, sendo, contudo, definido por meio de substantivos vários e comumente considerados pouco dignos, a partir do título; em último, o detalhamento do ambiente por ele calcado e vivenciado, que se articula numa complexidade de espaços públicos e, ao mesmo tempo, íntimos.

O ritmo descontraído do samba é o primeiro elemento a criar certo estranhamento para com o tema tratado, que é, fundamentalmente, aquele de uma existência precária, de maneira tal que outra base musical mais grave poderia conferir um tom tranquilamente mais dramático à composição. Já a partir dessa consciência conferida pela dimensão melopoética, acompanhamos o eu lírico que, descido do trem desde o qual, do alto para o baixo, avistava a gente humilde, se encontra agora dentro da pele dela, que é digna e briosa; acessamos, assim, o mundo do mambembe, do cigano, que é indiferentemente “bem ou mal” porque só lhe interessa vivenciar, e não ser pronunciado por fora. É nesse viés que se encaixa a ressignificação semântica do “mendigo”, do “malandro”, do “moleque”, do “molambo”, do “escravo”, do “louco”, indivíduos sabidamente excluídos pela sociedade, mas também do “poeta”, do “palhaço”, do “pirata”, do “judeu”, que não são necessariamente definidos por injúrias, mas sim por profissões ou características socialmente estigmatizadas. A ressignificação do que fica fora do cânone atinge também atos que são comumente percebidos como perigosos, como correr no escuro, ou eticamente errados, como pichar no muro, mas também a pobreza em si, colocada na expressão da locução “debaixo da ponte”, ou a morte, em “debaixo da terra”. O que a sociedade considera errado, perigoso, até mortífero, não é nada mais que a face oculta da lua, esclarecida agora pela alegria do mambembe, que se apropria com afeto e orgulho do espaço público, aquele ao ar livre, que sobra da privatização urbanística do ambiente, respeitando, contudo, sua característica de ser comum a todos. Entendemos “comum” na acepção adotada por Hardt e Negri em ensaio dedicado ao tema:

A democracia da multidão é concebível e possível na medida em que todos compartilham e participam do comum. Com o termo “comum” entendemos, em primeiro lugar, a riqueza comum do mundo material – o ar, a água, os frutos da terra e todos os dons da natureza – que, nos textos do pensamento político ocidental, é amiúde caracterizada como herança de toda a humanidade a ser compartilhada junto. Por “comum” deve-se entender, com maior precisão, tudo o que deriva da produção social, que é necessário para a interação social e para a prossecução da produção, como o conhecimento, as linguagens, os códigos, a informação, os afetos, e assim por diante. A cognição do comum não pressupõe a separação da humanidade da natureza,

como se a humanidade fosse seu explorador ou sua guardiã, mas, pelo contrário, evidencie as práticas da interação, da cura e da coabitação num mundo que é extraordinariamente comum, práticas que contribuam a incrementar os aspectos e as formas mais fecundas do comum e a limitar aquelas mais nocivas. (HARDT, NEGRI, 2010, p. 8 – tradução nossa)

Essa ampla citação pode ajudar não só na concepção do espaço ocupado pelo mambembe numa dimensão física de lugar, mas também da sua maneira de entender a vida no mundo, que se resolve na coparticipação dos seres humanos à preservação de uma casa precisamente comum, que é sua e então de todos, e descobre seu sentido maior na possibilidade de encontrar o mambembe cantando, pela boca do povo.

A alegria da canção, a resignificação dos termos que definem o mundo dos marginalizados e a adequação ao sentido comum do espaço contribuem, juntamente, a conferir um valor novo e ativo, definitivamente não passivo, a um mundo obrigado a ficar às margens da sociedade boa e justa, aquela que produz e que consome. Tal perspectiva é aquela que permite a Starling de definir, no ensaio já citado, “Mambembe” como “o exercício do direito de resistência”, dependendo

da ação concertada desse submundo formado por pessoas de vida semiclandestina; uma espécie de comunidade à parte dentro da sociedade brasileira, continuamente denigrada por ela, abominada pela ditadura e sistematicamente perseguida pela polícia – mas disposta a reocupar o espaço público, organizar atos e assumir iniciativas, preservar quadros e acumular forças. (STARLING, 2012, p. 23)

A tomada da fala do eu lírico, nesse sentido, representa a negação da passividade do sujeito, que escolhe ciente e estrategicamente ficar às margens de um país dividido entre miséria e modernidade, em que não se conforma: uma transgressão, esta, para com a ordem constituída. Buscando analisar movimentos de transgressão de sujeitos excluídos nas canções de Chico Buarque, Teixeira afirma que:

A obra musical de Chico Buarque ganhou reconhecimento pela problemática ideológica a que deu espaço, numa época de franco exercício da *força bruta*. Chico é também visto como um dos poetas que mais sensivelmente captou o feminino e ainda como o “defensor” dos desvalidos, dos desatinados, das meretrizes, das crianças que só *comem luz*, das mães desnaturadas, da gente *do mangue e do cais do porto*. (TEIXEIRA, 1998, p. 117 – grifos da autora)

O trabalho de Teixeira, analisando um *corpus* de vinte canções compostas entre 1965 e 1993, representa um olhar não necessariamente participado sobre a obra de Chico, enquanto, por contra, é bem comum a idêntica percepção referida a Fabrizio De André: pobres, prostitutas

e insanos representam a maioria dos personagens que protagonizam suas canções. Em *Canzoni*, de 1974, ele repropõe uma composição de sucesso de nove anos antes, “La città vecchia”, que expressa de maneira exemplar o submundo de rejeitados sociais tão querido pelo autor:

**La città vecchia**  
(F. De André, E. Monti)

Nei quartieri dove il sole del buon Dio non dà i suoi raggi  
Ha già troppi impegni per scaldar la gente d'altri paraggi  
Una bimba canta la canzone antica della donnaccia  
Quel che ancor non sai tu lo imparerai solo qui fra le mie braccia

E se alla sua età le difetterà la competenza  
Presto affinerà le capacità con l'esperienza  
Dove sono andati i tempi d'una volta, per Giunone  
Quando ci voleva per fare il mestiere anche un po' di vocazione?

Una gamba qua una gamba là, gonfi di vino  
Quattro pensionati mezzo avvelenati al tavolino  
Li troverai là col tempo che fa, estate e inverno  
A stratraccannare a strameledir le donne il tempo ed il governo

Loro cercan là la felicità dentro a un bicchiere  
Per dimenticare d'esser stati presi per il sedere  
Ci sarà allegria anche in agonia col vino forte  
Porteran sul viso l'ombra di un sorriso fra le braccia della morte

Vecchio professore cosa vai cercando in quel portone  
Forse quella che sola ti può dare una lezione  
Quella che di giorno chiami con disprezzo pubblica moglie  
Quella che di notte stabilisce il prezzo alle tue voglie

Tu la cercherai tu la invocherai più d'una notte  
Ti alzerai disfatto rimandando tutto al ventisette  
Quando incasserai dilapiderai mezza pensione  
Diecimila lire per sentirti dire "micio", "bello" e "bamboccione"

Se ti inoltrerai lungo le calate dei vecchi moli  
In quell'aria spessa carica di sale gonfia di odori  
Lì ci troverai i ladri gli assassini e il tipo strano  
Quello che ha venduto per tremila lire sua madre a un nano

Se tu penserai e giudicherai da buon borghese  
Li condannerai a cinquemila anni più le spese  
Ma se capirai, se li cercherai fino in fondo  
Se non sono gigli son pur sempre figli vittime di questo mondo

O cenário cantado é, dessa vez, a ambientação toda italiana dos becos que serpenteiam por volta do centro urbano, com particular referência aos *carruggi* de Genova, que o autor em primeira pessoa amava frequentar para escapar das imposições da vida burguesa. As oito quadras de versos compridos em rima emparelhada, que se espalham em cima da melodia simples e alegre da balada, podem ser agrupadas em pares dedicados, cada um, a um

personagem diferente, pelo menos até as últimas duas: nas primeiras delas encontramos, de fato, uma menina cujo futuro é destinado a ser o da prostituta, um grupo de aposentados que passam o tempo bebendo e imprecando, e um velho professor que julga publicamente, mas que aproveita a prostituição; na penúltima, pelo contrário, a ambientação passa daquela residencial à do porto, onde é possível encontrar os bandidos e os malucos, que se contrapõem de forma nítida ao burguês da última estrofe, que se revela ser o interlocutor do narrador, convidado a entender sem condenar a irmandade entre indivíduos.

Na composição, as citações são variadas: antes de mais nada, o ritmo e a ideia de descrever um canto podre da cidade é original, como sempre, de Brassens, com alusão específica a “Le bistrot” (quinta faixa do álbum *Le Mécréant*, também conhecido como *Les Funérailles d'antan*, de 1960); porém, dessa vez, De André não realiza uma tradução pontual da letra, processo que parece ser aplicado, pelo contrário, ao poema “Embrasse-moi” de Jacques Prévert, do qual ele mutua os versos “Le soleil du bon dieu ne brill’ pas de notr’ côté / Il a bien trop à faire dans les riches quartiers” (PRÉVERT, 1963, p. 124) para usá-los na abertura da canção e do cenário apresentado. De fato, estamos, mais uma vez, na semântica do escuro, onde os raios do sol de Deus não chegam a bater porque estão ocupados iluminando a parte menos problemática da sociedade, como se a luz divina, que é vida e revelação, não fosse um recurso suficiente para todos.

Uma importante influência é exercida também pela literatura italiana: o título é retomado de um poema de Umberto Saba, “Città vecchia”, em que, similarmente, o eu lírico atravessa a parte antiga da cidade, entrando, também, numa “oscura via” e encontrando, no caminho, “Qui prostituta e marinaio, il vecchio / che bestemmia [...] tutte creature della vita / e del dolore” (SABA, 1972, p. 18). Curiosamente, o poema de Saba encontra, no plano da virtude cristã da humildade, alguns pontos de interseção com a “Gente humilde” de Chico Buarque. O primeiro é precisamente a menção à humildade das pessoas que se encontram em determinados lugares periféricos: “Qui tra la gente che viene che va / [...] io ritrovo, passando, l’infinito / nell’umiltà” e “Qui degli umili sento in compagnia / il mio pensiero farsi / più puro dove più turpe è la via”; o segundo é a interpelação de Deus: “sono tutte creature della vita / e del dolore; / s’agita in esse, come in me, il Signore”. Esse mesmo conceito da presença, em cada ser humano, da dignidade da vida mesmo se dolente, seja ela dada per Deus ou por qualquer desenho maior, é a mesma presente no final de “La città vecchia” de De André: mesmo se não flor de lis, símbolo de pureza e santidade segundo a religião cristã, cada homem é criatura e, ao mesmo tempo e por isso, vítima do mundo.

O olhar oferecido pela canção, de fato, permanece compassivo e distante, não se preocupando em entrar na subjetividade das existências que descreve, delineando cada personagem como protótipo de certa categoria. Diferente é o que acontece em *Non al denaro, non all'amore né al cielo*, em que a inspiração de Lee Masters é ponto de partida para subjetivar todos os tipos presentes dentro de uma sociedade urbana, e recolocá-los todos ao mesmo nível humano, simbolizado pelo cemitério (como no poema “La livella” de Totò, contida na antologia *A livella: poesie napoletane*) na colina, apresentado já na faixa *lead-off* “La collina”: lá repousam juntos tanto aqueles que são encaixados na macrocategoria dos rejeitados, como o louco, o blasfemo, o enfermo e o músico, quanto aqueles que podem ser definidos pela própria carreira, ou seja, o juiz, o doutor, o químico e o oftalmologista. Sublinhando a vontade de descrever a complexidade da multiplicidade, tais papéis são aqueles que definem o título de cada canção, diferentemente daquilo que acontece no original anglófono, que usa as generalidades exatas de cada eu lírico (com a exceção de “Il suonatore Jones”); porém, a despeito do título, o espaço da letra confere profundidade humana aos personagens, que enunciam em primeira pessoa o sentido da própria existência, isenta de edificações e moralismos.

O primeiro tipo apresentado é “Un matto”, cujo subtítulo, “(dietro ogni scemo c'è un villaggio)”, é indicativo de como a designação de dito tipo é operada por fora e sofrida pela subjetividade:

**Un matto**  
(F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani)

Tu prova ad avere un mondo nel cuore  
E non riesci ad esprimerlo con le parole  
E la luce del giorno si divide la piazza  
Tra un villaggio che ride e te, lo scemo che passa  
E neppure la notte ti lascia da solo  
Gli altri sognan sé stessi e tu sogni di loro

E se anche tu andresti a cercare  
Le parole sicure per farti ascoltare  
Per stupire mezz'ora basta un libro di storia  
Io cercai di imparare la Treccani a memoria  
E dopo maiale, Majakovskij, malfatto  
Continuarono gli altri fino a leggermi matto

E senza sapere a chi dovessi la vita  
In un manicomio io l'ho restituita  
Qui, sulla collina, dormo malvolentieri  
Eppure c'è luce, ormai, nei miei pensieri  
Qui nella penombra ora invento parole  
Ma rimpiango una luce, la luce del sole

Le mie ossa regalano ancora alla vita  
 Le regalano ancora erba fiorita  
 Ma la vita è rimasta nelle voci in sordina  
 Di chi ha perso lo scemo e lo piange in collina  
 Di chi ancora bisbiglia con la stessa ironia  
 "Una morte pietosa lo strappò alla pazzia"

Pelos primeiros versos da composição, talvez seja adequado apostar que o doente mental, definido tal pelos habitantes da vila pela sua atitude diferente, não é nada mais do que uma pessoa autista, que não consegue interagir socialmente em conformidade com os cânones da comunicação social; a dualidade que separa a população, coesa e malvada em ridicularizar o alienado, e ele, que é definido irregular pelo juízo externo e sofre com a falta de integração (que até tenta superar tentando impressionar os outros com noções enciclopédicas) é mais uma vez assinalada de forma sincrética pela ação da luz do dia, que divide a praça que, por via de regra, é espaço público destinado à conversação entre cidadãos. Mas, enquanto a luz do dia o divide do resto do grupo, uma vez chegado na colina, na penumbra que agora o divide dos vivos, ele consegue ser iluminado por uma luz que representa a paz.

Se a primeira metade da canção é emprestada do original de Lee Masters, “Frank Drummer”, as últimas duas estrofes, originais de De André, inserem na narração o confinamento do eu lírico no sanatório, onde ele morre, quase que a fender o texto por meio do debate contemporâneo. Com efeito, conforme reconstruído por Orsini em artigo sobre a superação das instituições manicomiais na Itália, a partir dos anos sessenta, a sociedade começa a se interrogar sobre a condição dos hospitais psiquiátricos, num momento em que

A condição dos “loucos” na Itália era definida pela lei 36 de 1904, segundo a qual “os alienados mentais” deviam ser “guardados” nos manicômios quando “perigosos para si ou para os outros” ou fossem de “público escândalo”. A definição “perigoso para si mesmo ou para os outros”, mais do que um problema de assistência médica, acabou por ser uma estratégia defensiva da sociedade do tempo. De fato, essa visão de custódia tendia apenas à institucionalização do doente mental, a fim de excluí-lo da sociedade civil que não o reconhecia e a que poderia prejudicar. Enquanto isso, a partir do início dos anos sessenta, a instituição mental foi fortemente afetada pela disponibilidade dos psicofármacos. (ORSINI, 2019, não paginado – tradução nossa)

Ao longo da década, são muitas as publicações que atraem a atenção da opinião pública sobre o tema: o primeiro, de relevância internacional, é certamente *Asylums: essays on the Condition of the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, de Erving Goffman, que sai nos EUA em 1961 e logo chega à Europa. Em 1965, no panorama italiano, são publicados o livro branco do então primeiro ministro da sanidade Luigi Mariotti e a

investigação jornalística de Angelo Del Boca para a “Gazzetta del Popolo” sobre vários hospitais psiquiátricos. Em 1967, pegando a onda do debate público, a RAI põe no ar a reportagem de Sergio Zavoli sobre a experiência no hospital de Gorizia. Uma visita ocorrida em 1961 à mesma estrutura é logo retomada por Franco Basaglia, que, em 1968, relata pela Einaudi sua experiência no livro *L’istituzione negata*, que teria inspirado, dez anos mais tarde, a lei n. 180, melhor conhecida como *Legge Basaglia*, que aboliria os manicômios estabelecendo, de forma inteiramente nova, o quadro jurídico para o tratamento psiquiátrico e as funções dos serviços de saúde mental.

A referência aos manicômios e ao epílogo da internação, tornada óbvia justamente pela atualidade do polêmica, contribui a restituir espessura humana ao idiota da vila, que, mesmo sendo desprezado pela comunidade com a qual ele quer interagir independentemente da sua doença, goza de uma vida digna e, uma vez morto, daquela vida sente saudade, continuando a doar seu aporte ao mundo em forma de vegetação.

Outra forma de doença é aquela narrada em “Un malato di cuore”, em que a invalidez do eu lírico, dessa vez física, funciona de pretexto para o enaltecimento de um momento de contato humano:

**Un malato di cuore**  
(F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani)

Cominciai a sognare anch'io insieme a loro  
Poi l'anima d'improvviso prese il volo

Da ragazzo spiare i ragazzi giocare  
Al ritmo balordo del tuo cuore malato  
E ti viene la voglia di uscire e provare  
Che cosa ti manca per correre al prato  
E ti tieni la voglia, e rimani a pensare  
Come diavolo fanno a riprendere fiato

Da uomo avvertire il tempo sprecato  
A farti narrare la vita dagli occhi  
E mai poter bere alla coppa d'un fiato ma  
A piccoli sorsi interrotti  
E mai poter bere alla coppa d'un fiato ma  
A piccoli sorsi interrotti

Eppure un sorriso io l'ho regalato  
E ancora ritorna in ogni sua estate  
Quando io la guidai o fui forse guidato  
A contarle i capelli con le mani sudate

Non credo che chiesi promesse al suo sguardo  
Non mi sembra che scelsi il silenzio o la voce  
Quando il cuore stordì e ora no, non ricordo  
Se fu troppo sgomento o troppo felice

E il cuore impazzì e ora no, non ricordo  
Da quale orizzonte sfumasse la luce

E fra lo spettacolo dolce dell'erba  
Fra lunghe carezze finite sul volto  
Quelle sue cosce color madreperla  
Rimasero forse un fiore non colto

Ma che la baciai questo sì lo ricordo  
Col cuore ormai sulle labbra  
Ma che la baciai, per Dio, sì lo ricordo  
E il mio cuore le restò sulle labbra

E l'anima d'improvviso prese il volo  
Ma non mi sento di sognare con loro  
No, non mi riesce di sognare con loro

Além do incipit, que se liga com a última estrofe numa continuidade temática, as primeiras duas sextilhas apresentam a vida do doente, antes como rapaz e depois como homem, às margens das outras pessoas que jogam, correm e bebem sem preocupações nem impedimentos. A partir desse ponto, a canção se concentra na lembrança do contato físico com uma mulher que, mesmo se fatal para o *malato di cuore*, é também o único momento em que ele consegue passar da margem para dentro da vida experiencial. Nisso reside o sentido da primeira e da última estrofe: no instante exato em que o sujeito começa a sonhar junto com Eles, ou seja, a vivenciar uma vida normal, a sua alma levanta voo, razão pela qual ele, no final da canção, retrata-se, reconhecendo que não tem condição de sonhar. A doença, nesse caso, reduz a existência a apenas duas possibilidades alternativas: à margem da vida, ou seja, na não-vida, ou no centro da morte, que, porém, não é total inexistência; de fato, o contato, por mais que tenha sido mortífero, retorna ciclicamente, a cada verão, na forma de um sorriso cheio de memória na cara da mulher. Nesse sentido, a renúncia ativa da não-vida é a mais extrema forma de vingança na doença congênita, que é, por antonomásia, passividade e impotência.

Às margens da sociedade se encontra também, e dessa vez por própria escolha, e não por passividade, o enunciador de “Un blasfemo”,

**Un blasfemo**  
(F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani)

Mai più mi chinai e nemmeno su un fiore  
Più non arrossii nel rubare l'amore  
Dal momento che Inverno mi convinse che Dio  
Non sarebbe arrossito rubandomi il mio

Mi arrestarono un giorno per le donne ed il vino

Non avevano leggi per punire un blasfemo  
 Non mi uccise la morte, ma due guardie bigotte  
 Mi cercarono l'anima a forza di botte

Perché dissi che Dio imbrogliò il primo uomo  
 Lo costrinse a viaggiare una vita da scemo  
 Nel giardino incantato lo costrinse a sognare  
 A ignorare che al mondo c'è il bene e c'è il male

Quando vide che l'uomo allungava le dita  
 A rubargli il mistero di una mela proibita  
 Per paura che ormai non avesse padroni  
 Lo fermò con la morte, inventò le stagioni

Mi cercarono l'anima a forza di botte

E se furon due guardie a fermarmi la vita  
 È proprio qui sulla terra la mela proibita  
 E non Dio, ma qualcuno che per noi l'ha inventato  
 Ci costringe a sognare in un giardino incantato

O “jardim encantado” é a razão da blasfêmia que define o eu lírico: ele acusa Deus de enganar o homem com a ilusão da única existência do bem, forçando-o dentro de “uma vida de estúpido”, de ignaro. A punição infligida ao homem quando ele colhe o fruto que representa o conhecimento da existência do bem e do mal, isto é, a introdução do tempo, é motivada pelo “medo que agora ele não tivesse donos”: o verso caracteriza a divindade por paixões humanas e miseráveis, como o desejo da posse e vingança, e projeta em Deus, tradicionalmente benévolo e misericordioso, a imagem de um dono malévolo e ciumento, preparando o andamento da canção para a moral contida na última estrofe, em que os fatos do Éden se transladam na terra. Nela, a acusação que motiva o discurso narrativo da composição passa a ser dirigida contra a sociedade que não tolera o livre pensamento, a mesma que tinha encontrado na acusação de blasfêmia, em verdade inexistente e por isso equiparada à imoralidade, o pretexto para punir um comportamento não conforme: não é Deus, mas “alguém que o inventara para nós” que “nos obriga a sonhar num jardim encantado”.

Nesse sentido, e por além da aparência, o texto representa para De André uma ocasião de expor seu ponto de vista sobre a religião, entendida, em maneira decididamente ateia, exatamente como qualquer outro sistema que se pretende deixar intocado, castigando qualquer tentativa de contestação. A maneira como o castigo é prescrito, segundo a letra, é tão proeminente que foi tratado em parágrafo específico.

O último marginalizado social que encontramos no álbum, em posição final, é “Il suonatore Jones”, cujo sentido de manifesto político para com a profissão do cancionista foi também abordada separadamente; conforme dito, o título da canção é o único definido pelo

papel e o nome do eu lírico, talvez pela relevância metamusical que ele leva consigo, também em relação com a biografia de De André. O interessante, agora, é descortinar a atmosfera de dignidade que faz de pano de fundo à escolha, consciente, de recusar participar do sistema e procurar um próprio lugar ensolarado às margens dele:

**Il suonatore Jones**  
(F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani)

In un vortice di polvere  
Gli altri vedevan siccità  
A me ricordava la gonna di Jenny  
In un ballo di tanti anni fa

Sentivo la mia terra  
Vibrare di suoni, era il mio cuore  
E allora perché coltivarla ancora  
Come pensarla migliore

Libertà l'ho vista dormire  
Nei campi coltivati  
A cielo e denaro, a cielo ed amore  
Protetta da un filo spinato

Libertà l'ho vista svegliarsi  
Ogni volta che ho suonato  
Per un fruscio di ragazze a un ballo  
Per un compagno ubriaco

E poi se la gente sa  
E la gente lo sa che sai suonare  
Suonare ti tocca, per tutta la vita  
E ti piace lasciarti ascoltare

Finii con i campi alle ortiche  
Finii con un flauto spezzato  
E un ridere rauco e ricordi tanti  
E nemmeno un rimpianto

O ritmo melancólico, certamente, nada compartilha em termos de comunicação emotiva com o samba; porém, algumas das imagens cantadas, como, por exemplo, a saia quase que cigana da mulher que roda como redemoinhos de poeira durante os bailes, ou o eu lírico que encontra sua dimensão e felicidade na música, contribuem à ideia ambiciosa de traçar um paralelo com o “Mambembe” de Chico Buarque. Além dos detalhes, de fato, a proposta de comparação se fundamenta na ideia de mundo como espaço comum, de uma terra que é de Jones e então de todos, que não pode ser melhor do que como já é. Com efeito, ele possui algumas terras que se recusa a cultivar como trabalho, preferindo viver tocando para ficar livre: a liberdade dorme “nos campos cultivados / Com céu e dinheiro, com céu e amor / Protegida por arame farpado”, enquanto acorda dentro dele cada vez que ele toca. A propriedade da terra

enquanto privatização de recursos e riqueza, bem como o trabalho votado à pura especulação, é castrante para com a liberdade do indivíduo, que pode se reapropriar da sua identidade por meio da música, elemento de humanização. O eu lírico escolhe abandonar a propriedade, escolhe abrir mão do trabalho e do lucro e se dedica a tocar, morrendo, como todos os personagens do álbum, marginalizados ou centrais com relação à sociedade, mas sem invejas ou arrependimentos.

O cenário criado por Chico Buarque e Fabrizio De André, que tem colocado os mais humildes às margens das periferias urbanas, reflete a teoria espacial desenvolvida por Lefebvre em 1974, que distingue entre era agrária, era industrial e era urbana, sendo a última, apenas começada na época coeva, consequência qualitativa do crescimento quantitativo da produção econômica (LEFEBVRE, 2018, p. 70). Ele reconhece que a vitalidade da cidade como obra tem desaparecido frente a generalização do produto, problemática que pode ser entendida apenas por meio de uma reflexão dialética:

Temos que dizer então que a realidade urbana tem desaparecido? Não, pelo contrário. Generaliza-se. A sociedade inteira torna-se urbana. O processo dialético é o seguinte: a cidade, a sua negação por parte da industrialização, a sua restituição a um nível muito mais amplo, aquele da sociedade inteira. Este processo não é isento de conflitos sempre mais profundos. As relações de produção existentes se estenderam, conquistaram uma base mais ampla, [...], mas nessa extensão introduziram novos conflitos. Por um lado, se instituem centros de decisão dotados de poderes ainda desconhecidos, pois concentram riqueza, força repressiva, informação. Por outro, a fragmentação das antigas cidades permite processos multiformes de segregação; os elementos da sociedade são impiedosamente separados uns dos outros no espaço, resultando numa dissolução das relações sociais que acompanha a concentração de relações imediatamente ligadas às relações de propriedade. (LEFEBVRE, 2018, p. 72)

Assim, conseguimos enxergar na exata colocação às margens dos humildes cantados, a dialética da centralidade da realidade urbana, que não existe sem um centro, que se destrói sozinho no momento em que provoca a ação daqueles que exclui e empurra para a periferia. A segregação, ou seja, a constituição de espaços periféricos e pobres, permite a reprodução das relações de produção, que são relações de classe (LEFEBVRE, 2018, p. 74). Essa leitura do espaço urbano resulta, ademais, na constituição de um espaço-tempo diferencial, introduzido pela dialética da centralidade; ele difere tanto daquele da era agrária, em que tempo e espaço são acompanhados por particularidades justapostas, como aquelas dos lugares, dos climas, da natureza e das atitudes étnicas humanas, quanto daquele da era industrial, em que o tempo e o espaço visam à homogeneidade e à continuidade forçada.

Nesse sentido, retomando o vetor que parte de “Gente humilde” e “La città vecchia”, chegando até “Mambembe” e “Il suonatore Jones”, podemos reconhecer respectivamente: a

descrição de um espaço-tempo diferencial, típico da era urbana, em que redes, canais, informações e sinais extremamente diferentes se sobrepõem e se entrelaçam entre eles e o fazem, nesse caso, num plano heterotópico, composto por espaços contrastantes, isto é, o espaço da cancionista e aquele dos pobres, que não se mesclam; e a descrição de um espaço-tempo típico do período agrário, que se concentra na particularização dos caracteres humanos, voltando assim para um estado pré-industrial da cidade e restituindo dignidade humana à pobreza, à ignorância, à malandragem.

#### 4.3.2. A humanização de Deus

Um tema frequente no cancionário dos dois é aquele representado pela relação das pessoas com a religiosidade e, sobretudo, pela representação de Deus e Cristo como personagens. É interessante notar como, no segundo caso, o diálogo que surge entre as duas abordagens reflete, também, uma tentativa de enaltecer os últimos.

Vimos como Chico Buarque trouxe da Itália a semente da canção “Minha história” que, brotando em terra brasileira, teve o mesmo destino da irmã, isto é, trocar de título para evitar alusões diretas à religião católica. O destino compartilhado pelas duas versões é também o elemento que permite individuar o terreno fértil da urgência do seu discurso, que transcende as avaliações musicais e qualitativas que levaram à sua importação, e se concentra na profanação da religiosidade com o único fim de enaltecer os humildes.

##### **Minha história (C. Buarque, L. Dalla, P. Pallottino)**

Ele vinha sem muita conversa, sem muito explicar  
Eu só sei que falava e cheirava e gostava de mar  
Sei que tinha tatuagem no braço e dourado no dente  
E minha mãe se entregou a esse homem perdidamente

Ele assim como veio partiu não se sabe pra onde  
E deixou minha mãe com o olhar cada dia mais longe  
Esperando, parada, pregada na pedra do porto  
Com seu único velho vestido cada dia mais curto

Quando enfim eu nasci minha mãe embrulhou-me num manto  
Me vestiu como se eu fosse assim uma espécie de santo  
Mas por não se lembrar de acalantos, a pobre mulher  
Me ninava cantando cantigas de cabaré

Minha mãe não tardou a alertar toda a vizinhança  
A mostrar que ali estava bem mais que uma simples criança  
E não sei bem se por ironia ou se por amor  
Resolveu me chamar com o nome do Nosso Senhor

Minha história é esse nome que ainda hoje carrego comigo  
 Quando vou bar em bar, viro a mesa, berro, bebo e brigo  
 Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz  
 Me conhecem só pelo meu nome de Menino Jesus

Além da palavra “parada”, no penúltimo verso da segunda estrofe, que é uma variação irrelevante e de último minuto em comparação com a letra aprovada pela censura em dia 4 de outubro de 1971, que usava “plantada” em seu lugar, nada da letra foi mandado modificar além do título: na sua primeira versão, o título, fiel ao original e ao sentido da letra, era justamente “Menino Jesus”. O que levou os censores a mandar mudá-lo foi, então, o fato de que a apresentação da canção sob aquele ângulo, desprovido de rodeios, teria sugerido a correspondência direta entre a história de Cristo e aquela do filho que nasce por acaso e fica sem pai, crescendo com uma mãe que é levada pelas contingências a se prostituir. A presença do mesmo nome sagrado que não era permitido mostrar no título é, finalmente, tranquilamente aceite quando contextualizado dentro da letra. Refletir sobre a aparente escassez dessa censura permite considerar a sua contraparte, ou seja, a sociedade convencional e conformista que não teria aceitado que algo nomeado com base na religião falasse de um filho espúrio; o mesmo raciocínio poderia abrir um discurso, complexo na sua simplicidade, sobre a participação de uma fatia da sociedade civil do golpe de 1964, mas isso tiraria o foco do sentido da secularização de Cristo.

De acordo com estudo feito por Maraschin sobre a imagem de Jesus Cristo na MPB, compartilhamos a postura do autor, segundo a qual:

O “menino Jesus”, secularizado e plenamente humanizador dessa canção, representaria, numa simbolização sofisticada, o comprometimento de Deus com os pobres e com os oprimidos. Fica implícita, nessa imagem, certa necessidade de desmitizar o sagrado. A estória da gravidez de Maria por obra do Espírito Santo é trazida para a crueza de um amor de marinheiro pela mulher infeliz do porto. (MARASCHIN, 1974, p. 108)

Na perspectiva do comprometimento da divindade com os últimos, é possível viabilizar uma mútua reverberação, não só da grandeza do eterno no homem do povo mais humilde, que berra, bebe e briga, mas também do contrário, ou seja, de um deus que realmente se fez homem e, enquanto tal, potencialmente marginalizado, oprimido, desabrigado. Nessa sobreposição, reconhecemos a correlação do discurso com aquele da Teologia da Libertação, conforme destacado também por Dantas (2008). De fato, as reformas introduzidas pelo Concílio Vaticano II (1962-1965) levam a uma reorganização substancial dentro da Igreja Católica, que passa a se

aproximar mais das problemáticas econômicas e sociais dos fieis; nessa contextura de renovação rumo ao secular e com o agravamento das questões sociais na América do Sul, devido a implantação dos regimes militares, se constitui o movimento da Teologia da Libertação, com o objetivo de sistematizar a intervenção pastoral na questão social por meio de alguns pontos firmes: a opção preferencial pelos pobres e a solidariedade com sua luta de autolibertação, a libertação humana como antecipação da salvação, e uma grave crítica moral ao capitalismo dependente. Os pontos de contato com o marxismo foram a causa da compressão do movimento entre os militares, que interpretavam a ajuda aos rejeitados como subversão, e a Igreja tradicional, nomeadamente em desavença com o comunismo; contudo, seu momento de maior intervenção foram justamente os anos de chumbo e a década de 1970, sendo que, no final dela, o abrandamento da ditadura suavizaria também a luta contra a opressão do Estado.

Voltando à dimensão literária, *nomen omen*, o menino Jesus de Chico Buarque leva o nome do próprio destino, conferido pela mãe jovem, pobre e temente a Deus (um pouco Uma e um pouco Outra, com referência a “Umas e outras”, que o cancionista escreve em 1969), e por isso, por ter nascido em um determinado contexto que não oferece resgate, é crucificado, sendo condenado a pagar todos os pecados da humanidade.

Se Deus cantado em “Minha história” é um último, aquele que conhecemos em “Partido alto” também se parece mais com um tipo humano que com um nume, mas dessa vez com o malandro.

**Partido alto  
(C. Buarque)**

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  
Diz que Deus  
Diz que Deus

Diz que dá 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

Deus é um cara gozador, adora brincadeira  
 Pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro  
 Mas achou muito engraçado me botar cabreiro  
 Na barriga da miséria, eu nasci brasileiro  
 Eu sou do Rio de Janeiro

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

Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica  
 Como é que pôs no mundo esta pouca titica  
 Vou correr o mundo afora, dar uma canjica  
 Que é pra ver se alguém se embala ao ronco da cuíca  
 E aquele abraço pra quem fica

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

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

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

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

Ao par do eu lírico, Deus é o grande protagonista da canção, presente e ativo a quase cada linha. Cúmplice à impressão tropicalista conferida por Caetano Veloso em *Caetano e Chico juntos e ao vivo*, esse personagem nos aparece extremamente humanizado e abraileirado, tanto de se colocar ao mesmo nível do eu lírico, como se fosse um amigo, “um cara gozador” que “inda me paga, um dia inda me explica”. Só no refrão, de impactante

estimação fonética devido, além do som musical, à aliteração e à métrica do texto verbal, ele volta a ter uma aparência de ser superior, podendo dar ou negar. O eu lírico, no entanto, é fortemente conotado por características estereotípicas do brasileiro, e isso se percebe já a partir dos elementos do registro popular por meio do qual ele expressa a própria fala.

Nessa interação-relação, íntima mais do que informal e, certamente, brincalhona, Deus tem criado o humano à sua imagem e semelhança, gerando o perfil exemplar do malandro segundo Candido:

Criado de mendigo, criado de escudeiro pobre, criado de padre, o pequeno vagabundo percorre a sociedade, cujos tipos vão surgindo e se completando, de maneira a tornar o livro uma sondagem dos grupos sociais e seus costumes, – coisa que prosseguiu na tradição do romance picaresco, fazendo dele um dos modelos da ficção realista moderna. Embora deformado pelo ângulo satírico, o seu ponto de vista descobre a sociedade na variação dos lugares, dos grupos, das classes, – estas, vistas frequentemente das inferiores para as superiores, em obediência ao sentido da eventual ascensão do pícaro. Nessa lenta panorâmica, um moralismo corriqueiro para terminar, mas pouca ou nenhuma intenção realmente moral, apesar dos protestos constantes com que o narrador procura dar um cunho exemplar às suas malandragens. (CANDIDO, 1970, p. 70)

As quatro estrofes que galgam entre as ocorrências do refrão, de fato, podem conter uma narrativa picaresca: a primeira aborda a criação do homem, que Deus, por brincadeira, coloca no Rio de Janeiro, “na barriga da miséria”; a partir daquele momento, na segunda estrofe, ele vai “correr o mundo afora”, partindo rumo ao mundo. As últimas duas quintilhas quase não contêm tempo narrativo, sendo sobretudo descritivas do eu lírico, como se o conhecimento do mundo lhe tivesse proporcionado um entendimento também pessoal de qualidades e defeitos, interiores e físicos, determinando o seu corpo e as suas atitudes. O momento em que ele atravessa a variação local e social do mundo, que caracteriza, de acordo com Candido, a narrativa da malandragem, é subentendido e englobado na descrição de si mesmo, sendo ela identificável como agnição. Nesse viés, a criação de que Deus quis ser o brasileiro constrói uma narrativa do país a partir das beiras da dimensão pessoal, que ele não poderia conhecer sem o confronto com o mundo afora; assim, o processo de agnição se coloca como uma disposição ao viver comum que não é dada e, pelo contrário, precisa ser adquirida, completando-se no conhecimento do mundo.

Enquanto “Partido alto” trata do Deus gracejador, que faz o homem nascer na miséria por brincadeira, a divindade que encontramos em “Deus lhe pague” é chamada, para além do sentido idiomático, a pagar pelas suas culpas. De acordo com Meneses (1982, p. 81), a primeira característica semântica da canção é veiculada pela monotonia estrutural da letra, baseada na

mesmice sintática da fórmula de agradecimento, que reveste toda uma existência individual e social. A fórmula do agradecimento pontua o texto, cadenciado, conforme já observado, pela repetição, que se encontra no ritmo monótono do conjunto melopoético, e que sugere a atmosfera da alienação, que torna tudo igual e automático, tanto o agradecimento por aquilo que pertence de direito ao indivíduo (“Por me deixar respirar, por me deixar existir / Deus lhe pague”) como por aquilo que lhe é aparentemente oferecido (“Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir”), pelo bom (ou o supostamente tal, como “Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí"“) e pelo mau (“Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir”). O nivelamento e a confusão dos opostos realizam-se no tom da amarga ironia do agradecimento, em que é possível compreender a dissolução do sentido idiomático da locução “Deus lhe pague” e reconhecer no sujeito Deus o criador de um sistema tão alienante e desumanizante, culpado de injustiça, sendo ele o primeiro pecador. Nesse sentido, reconhecemos também na fala do eu lírico, cuja subjetividade é praticamente nula, como nula é aquela do indivíduo dentro da sociedade reprimida, um monodílogo com uma instância de plena legitimidade, isto é, o sistema do regime militar. A impressão de seriedade e de reconhecimento, assim, para com a sorte de uma existência aniquilada, esconde um grito de raiva pela injustiça sofrida.

O discurso sobre a representação da religião em Fabrizio De André encontra seu exemplo definitivo no álbum de 1970 *La buona novella*, álbum conceitual que tem como único tema a história da família de Cristo contada pelos evangelhos apócrifos, em que Jesus nunca é sujeito, sendo ele, porém, o fio condutor sempre presente, enquanto protagonista oficial da história ao seu redor. Já a partir desse ponto de vista, é possível notar um deslocamento da enunciação desde os sujeitos da história oficial para os outros, os marginais.

A faixa de abertura é “Laudate dominum”, em que, por apenas poucos segundos, um coral litúrgico projeta a atmosfera de austeridade e fanatismo religioso, logo profanado pelas subjetividades apresentadas. A personagem prevalente do álbum é a Virgem Maria, eu lírico da maioria das canções e logo apresentada, quando ainda criança, na primeira canção efetiva:

**L'infanzia di Maria**  
(F. De André, G. Reverberi)

Forse fu all'ora terza forse alla nona  
Cucito qualche giglio sul vestitino alla buona  
Forse fu per bisogno o peggio per buon esempio  
Presero i tuoi tre anni e li portarono al tempio  
Presero i tuoi tre anni e li portarono al tempio

Non fu più il seno di Anna fra le mura discrete  
A consolare il pianto a calmarti la sete

Dicono fosse un angelo a raccontarti le ore  
 A misurarti il tempo fra cibo e Signore  
 A misurarti il tempo fra cibo e Signore

Scioglie la neve al sole, ritorna l'acqua al mare  
 Il vento e la stagione ritornano a giocare  
 Ma non per te, bambina, che nel tempio resti china  
 Ma non per te, bambina, che nel tempio resti china

E quando i sacerdoti ti rifiutarono alloggio  
 Avevi dodici anni e nessuna colpa addosso  
 Ma per i sacerdoti fu colpa il tuo maggio  
 La tua verginità che si tingeva di rosso  
 La tua verginità che si tingeva di rosso

E si vuol dar marito a chi non lo voleva  
 Si batte la campagna si fruga la via  
 Popolo senza moglie uomini d'ogni leva  
 Del corpo d'una vergine si fa lotteria  
 Del corpo d'una vergine si fa lotteria

Sciogli i capelli e guarda già vengono  
 Guardala, guardala, scioglie i capelli  
 Sono più lunghi dei nostri mantelli  
 Guarda la pelle viene la nebbia  
 Risplende il sole come la neve  
 Guarda le mani guardale il viso  
 Sembra venuta dal paradiso  
 Guarda le forme la proporzione  
 Sembra venuta per tentazione  
 Guardala, guardala, scioglie i capelli  
 Sono più lunghi dei nostri mantelli  
 Guarda le mani guardale il viso  
 Sembra venuta dal paradiso  
 Guardale gli occhi guarda i capelli  
 Guarda le mani, guardale il collo  
 Guarda la carne, guarda il suo viso  
 Guarda i capelli del paradiso  
 Guarda la carne, guardale il collo  
 Sembra venuta dal suo sorriso  
 Guardale gli occhi, guarda la neve, guarda la carne del paradiso

E fosti tu, Giuseppe, un reduce del passato  
 Falegname per forza, padre per professione  
 A vederti assegnata da un destino sgarbato  
 Una figlia di più senza alcuna ragione  
 Una bimba su cui non avevi intenzione

E mentre te ne vai stanco d'essere stanco  
 La bambina per mano la tristezza di fianco  
 Pensi "Quei sacerdoti la diedero in sposa  
 A dita troppo secche per chiudersi su una rosa  
 A un cuore troppo vecchio che ormai si riposa"

Secondo l'ordine ricevuto Giuseppe portò la bambina nella propria casa  
 E subito se ne partì per dei lavori che lo attendevano fuori dalla Giudea  
 Rimase lontano quattro anni

Não é necessário retomar o *Proto-Evangelho* de Tiago, fonte principal do cantautor para a reconstrução da infância de Maria, para entender as circunstâncias pelas quais ela é levada ao templo com três anos de idade, enquanto o verso “Forse fu per bisogno o peggio per buon esempio” nos diz tudo o que é preciso saber: Maria é aqui representada como a filha de uma família pobre e ignorante que, por necessidade ou fanatismo religioso, resolve separá-la da sua casa. Ela é obrigada novamente a deixar o templo em ocasião da menarca, considerado pelos sacerdotes impuro e nocivo; portanto, como toda mulher que não tivera a possibilidade de se emancipar, depois do controle do pai e aquele do instituto não tem outra solução que passar àquela do marido, mesmo se com apenas doze anos. Quem a recebe em casamento é um José velho, cansado e respeitoso da idade de Maria.

A canção é caracterizada por um andamento lento, que deixa o pleno protagonismo à voz do cantante, encarregada de narrar a vida de mãe de Cristo antes de se tornar tal. As estrofes narrativas, cantadas por De André, são constantemente quintilhas, e são divididas em pares: o primeiro descreve a infância, o segundo o momento em que Maria se torna mulher, e o terceiro o começo da sua vida com José, que se torna o fulcro da atenção narrativa; entre estes pares, um coral lírico descreve, no primeiro interlúdio, o passar do tempo, enquanto, no segundo, interpreta o eu lírico masculino e suas reações para com a promessa de uma esposa menina, uma grande tentação que mercantiliza “o corpo de uma virgem” como fosse “rifa”; a última estrofe, declamada pelo cantautor sem o acompanhamento musical, introduz para a faixa sucessiva, “Il ritorno di Giuseppe”. Nela, o foco é totalmente concentrado no homem:

**Il ritorno di Giuseppe**  
(F. De André, G. Reverberi)

Stelle, già dal tramonto  
Si contendono il cielo a frotte  
Luci meticolose  
Nell'insegnarti la notte

Un asino dai passi uguali  
Compagno del tuo ritorno  
Scandisce la distanza  
Lungo il morire del giorno

Ai tuoi occhi, il deserto  
Una distesa di segatura  
Minuscoli frammenti  
Della fatica della natura

Gli uomini della sabbia  
Hanno profili da assassini  
Rinchiusi nei silenzi  
D'una prigionia senza confini

Odore di Gerusalemme  
 La tua mano accarezza il disegno  
 D'una bambola magra  
 Intagliata del legno

La vestirai, Maria  
 Ritornerai a quei giochi  
 Lasciati quando i tuoi anni  
 Erano così pochi

E lei volò fra le tue braccia  
 Come una rondine  
 E le sue dita come lacrime  
 Dal tuo ciglio alla gola  
 Suggestivano al viso  
 Una volta ignorato  
 La tenerezza d'un sorriso  
 Un affetto quasi implorato

E lo stupore nei tuoi occhi  
 Sali dalle tue mani  
 Che vuote intorno alle sue spalle  
 Si colmarono ai fianchi  
 Della forma precisa  
 D'una vita recente  
 Di quel segreto che si svela  
 Quando lievita il ventre

E a te, che cercavi il motivo  
 D'un inganno inespresso dal volto  
 Lei propose l'inquieto ricordo  
 Fra i resti d'un sogno raccolto

Mais uma vez, José é descrito como um homem compreensivo e afetuoso com a menina que mora na sua casa, e para ela leva um presente, um “desenho / De uma boneca magra / Esculpida na madeira”: o gesto, de gentileza e humanidade, introduz a promessa de restituição da infância perdida na estrofe sucessiva, velando a repreensão para com quem privara a menina do seu tempo de criança, nos restituindo uma imagem de José profundamente probo.

As duas figuras de Maria e José, que são apresentadas como protagonistas nessas duas canções consecutivas, propõem uma ideia de pessoas humildes e honestas, bem como discretas. Mas é com certeza “Il testamento di Tito” onde encontramos uma total releitura do cristianismo e, por meio dele, da sociedade:

**Il testamento di Tito**  
**(F. De André, G. Reverberi)**

Non avrai altro Dio all'infuori di me  
 Spesso mi ha fatto pensare  
 Genti diverse venute dall'est  
 Dicevan che in fondo era uguale

Credevano a un altro diverso da te  
E non mi hanno fatto del male  
Credevano a un altro diverso da te  
E non mi hanno fatto del male

Non nominare il nome di Dio  
Non nominarlo invano  
Con un coltello piantato nel fianco  
Gridai la mia pena e il suo nome

Ma forse era stanco, forse troppo occupato  
E non ascoltò il mio dolore  
Ma forse era stanco, forse troppo lontano  
Davvero lo nominai invano

Onora il padre, onora la madre  
E onora anche il loro bastone  
Bacia la mano che ruppe il tuo naso  
Perché le chiedevi un boccone

Quando a mio padre si fermò il cuore  
Non ho provato dolore  
Quanto a mio padre si fermò il cuore  
Non ho provato dolore

Ricorda di santificare le feste  
Facile per noi ladroni  
Entrare nei templi che rigurgitano salmi  
Di schiavi e dei loro padroni

Senza finire legati agli altari  
Sgozzati come animali  
Senza finire legati agli altari  
Sgozzati come animali

Il quinto dice non devi rubare  
E forse io l'ho rispettato  
Vuotando, in silenzio, le tasche già gonfie  
Di quelli che avevan rubato

Ma io, senza legge, rubai in nome mio  
Quegli altri nel nome di Dio  
Ma io, senza legge, rubai in nome mio  
Quegli altri nel nome di Dio

Non commettere atti che non siano puri  
Cioè non disperdere il seme  
Feconda una donna ogni volta che l'ami  
Così sarai uomo di fede

Poi la voglia svanisce e il figlio rimane  
E tanti ne uccide la fame  
Io, forse, ho confuso il piacere e l'amore  
Ma non ho creato dolore

Il settimo dice non ammazzare  
Se del cielo vuoi essere degno  
Guardatela oggi, questa legge di Dio  
Tre volte inchiodata nel legno

Guardate la fine di quel nazzareno  
 E un ladro non muore di meno  
 Guardate la fine di quel nazzareno  
 E un ladro non muore di meno

Non dire falsa testimonianza  
 E aiutali a uccidere un uomo  
 Lo sanno a memoria il diritto divino  
 E scordano sempre il perdono

Ho spergiurato su Dio e sul mio onore  
 E no, non ne provo dolore  
 Ho spergiurato su Dio e sul mio onore  
 E no, non ne provo dolore

Non desiderare la roba degli altri  
 Non desiderarne la sposa  
 Ditelo a quelli, chiedetelo ai pochi  
 Che hanno una donna e qualcosa

Nei letti degli altri già caldi d'amore  
 Non ho provato dolore  
 L'invidia di ieri non è già finita  
 Stasera vi invidio la vita

Ma adesso che viene la sera ed il buio  
 Mi toglie il dolore dagli occhi  
 E scivola il sole al di là delle dune  
 A violentare altre notti

Io nel vedere quest'uomo che muore  
 Madre, io provo dolore  
 Nella pietà che non cede al rancore  
 Madre, ho imparato l'amore

Ao reinterpretar os Dez Mandamentos do *Velho Testamento*, *Êxodo 20*, De André coloca o ladrão Tito, eu lírico da composição, que, segundo o *Evangelho* apócrifo de Nicodemos, ladeava Jesus crucificado junto com outro ladrão; os nomes deles, ou seja, precisamente, Tito, correspondente a Dimas, e Dumachus, correspondente a Gestas, são tomados pelo *Evangelho Árabe da Infância*. Contudo, ele oferece uma ideia alternativa das leis se essas tivessem sido escritas por ele, o malvado, que é marginal até na iconografia tradicional, ou seja, portanto, um silenciado pela versão oficial da história: a cada mandamento corresponde, agora, um contraponto pela perspectiva do rejeitado, que contribui a reavaliar o sentido da regra imposta, criando um paralelo sagaz entre as tábuas da lei e o sistema social.

Assim, ao mandamento “Não terás outros deuses além de mim”, ele responde com a única necessidade que a existência de plúrimas fés em diferentes deuses não leve à violência entre homens; na consideração de Tito ecoa a radicalização do conflito árabe-israelense que, a partir de 1967, ano da Guerra dos Seis Dias, terminada com a ocupação militar dos territórios

palestinos por parte de Israel, perdera as proeminentes características anticolonialistas e seculares, assumindo força no fundamentalismo islâmico e no terrorismo. O comentário ao mandamento “Não tomarás em vão o nome do Senhor” envolve uma consideração de desilusão sobre a utilidade de invocar o nome de Deus, que, nesse viés, fica vão porque não resolutório; na imagem poética “Ma forse era stanco, forse troppo occupato / [...] forse troppo lontano” De André propõe novamente a ideia expressada em “La città vecchia”, em que “[...] il sole del buon Dio non dà i suoi raggi / ha già troppi impegni per salvar la gente d’altri paraggi”, isto é, aquela do desinteresse dos poderosos para com a sorte do povo.

“Honra teu pai e tua mãe” é associado, na letra, também a honra da vara, emblema da violência doméstica avalizada pela família patriarcal, contra a qual De André claramente se opõe; o respeito da família como instituição, contudo, não implica uma conexão humana, destruindo, pelo contrário, qualquer empatia: por isso, ao morrer do pai, autoridade do sistema patriarcal, o eu lírico não padece.

No contramandamento a “Lembra-te do dia de sábado, para santificá-lo”, o eu lírico ironiza sobre a facilidade para os ladrões de entrar no templo, ou seja, a hipocrisia formal da celebração da festa imposta, geralmente reservada à classe respeitável da burguesia, referidos na letra como “escravos e seus donos”, partes complementares do mesmo sistema social, e negada aos pobres e marginais, que conseguem acessar o templo, ou seja, o espaço de exercício público da civilidade burguesa, somente para ser sacrificados.

O quinto mandamento, segundo a ordem lírica conferida pelo autor, é “Não furtarás”, que Tito supõe ter respeitado, mesmo sendo ladrão: de fato, roubando dos ricos que, por sua vez, se tornaram tais por ter roubado de forma legítima, “em nome de Deus”, ele cumpriu a mesma ação, mas sem ser legitimado pelo sistema, que se torna, então, eticamente incorreto.

As duas estrofes seguintes transformam o mandamento original “Não adulterarás” nos mais comum “não fornicarás”, entendido como prazer não finalizado à procriação, possibilitada só entre homem e mulher e legitimada pelo casamento; a objeção do ladrão consiste, nesse caso, na consideração das consequências da procriação como pretexto para a copulação, isto é, a sobrepopulação de um mundo que não tem suficientes recursos para todos (“Poi la voglia svanisce e il figlio rimane / E tanti ne uccide la fame”): nesse sentido, ele novamente não se considera pecador, enquanto, mesmo não respeitando o mandamento, também não criara nenhuma dor.

Ainda, é com a usual ironia que ele se refere a “Não matarás”, indicando a condição de Jesus, dele mesmo e de Dumachus, mortos pela lei de uma pátria que condena quem mata. O

mandamento seguinte, “Não darás falso testemunho contra o teu próximo”, é acompanhado, consequentemente, pelo verso “e ajuda-os a matar um homem”, colocados de forma próxima para sublinhar como a conivência e cumplicidade que a lei dos poderosos busca no povo visa a eliminar os elementos de perturbação (nesse sentido, lembramos do “Sogno numero 2” de *Storia di un impiegato*: “Quando uccidevi, favorendo il potere”); ademais, a aplicação da lei divina é parcial, porque sempre deixa de fora o perdão, sentimento que permite voltar à empatia e aos fundamentos mais humanos do cristianismo.

Concluindo a listagem de mandamentos, na primeira estrofe do penúltimo par encontramos “Não cobiçarás a casa do teu próximo. Não cobiçarás a mulher do teu próximo”, que se refere ao pecado de inveja, mas é imposto, em um mundo dividido entre quem tem e quem não tem, justamente por aqueles que têm, como total repressão até de denunciar as injustiças sofridas. As últimas duas estrofes narram a morte de Tito, como um alívio que tira a dor dos olhos, enquanto o tempo continua seu curso; enquanto as leis impostas são tão opináveis e não conferem conforto ou segurança para os homens, a verdadeira esperança é de ser buscada no perdão e na compreensão dos outros, na empatia para cada sofrimento, “nella pietà che non cede al rancore”, indo além dos mandamentos oficiais e encontrando o amor na compaixão pela morte de Cristo, que representa Deus e o ladrão ao mesmo tempo.

É depois dessa intensa revisão das regras que o disco chega à sua moral e se fecha com “Laudate hominem”, antítese da faixa de abertura e síntese do álbum todo, cantada não pela voz de De André mas pelo coral encarregado de interpretar as partes analíticas, menos narrativas.

**Laudate hominem**  
(F. De André, G. Reverberi)

Laudate dominum  
Laudate dominum

Gli umili, gli straccioni:  
Il potere che cercava  
il nostro umore  
mentre uccideva  
nel nome d'un dio,  
nel nome d'un dio  
uccideva un uomo:  
nel nome di quel dio  
si assolse

Poi, poi chiamò dio  
poi chiamo dio

poi chiamò dio quell'uomo  
 e nel suo nome  
 nuovo nome  
 altri uomini,  
 altri, altri uomini  
 uccise.

Non voglio pensarti figlio di Dio  
 ma figlio dell'uomo, fratello anche mio.

Laudate dominum  
 Laudate dominum

Ancora una volta  
 abbracciamo  
 la fede  
 che insegna ad avere  
 ad avere il diritto  
 al perdono, perdono  
 sul male commesso  
 nel nome d'un dio  
 che il male non volle, il male non volle,  
 finché  
 restò uomo  
 uomo.

Non posso pensarti figlio di Dio  
 ma figlio dell'uomo, fratello anche mio.

Qualcuno  
 qualcuno  
 tentò di imitarlo  
 se non ci riuscì  
 fu scusato  
 anche lui  
 perdonato  
 perché non s'imita  
 imita un dio,  
 un dio va temuto e lodato  
 lodato...

Laudate hominem  
 No, non devo pensarti figlio di Dio  
 ma figlio dell'uomo, fratello anche mio.  
 Ma figlio dell'uomo, fratello anche mio.  
 Laudate hominem.

Nela, sendo resumidas a história de Cristo e a contestação da religião como sistema, é declarado o sentido do álbum inteiro: “Non voglio/posso/devo pensarti figlio di Dio / Ma figlio dell'uomo, fratello anche mio”. Nele, ademais, encontramos também o sentido desse item, que quis atinar os métodos de humanização de Deus nos dois autores, para apontar a necessidade maior de voltar à fraternidade e ao companheirismo.

Empreitamos como, de fato, uma característica que acomuna as fases mais maduras das duas enunciações é não render os últimos da sociedade como coitados ou diferentes com

respeito a um padrão estabelecido. O que tanto Chico Buarque como Fabrizio De André conseguem atuar nesse sentido não é só a ocupação do lugar de fala do outro, entendido como conferir a voz para quem não tem, mas é sobretudo explicar as condições de possibilidade de um mundo que abala a polarização habitual pela qual organizamos os nossos sistemas interpretativos da realidade: se não existe dentro e fora da ordem, então não há olhar julgador ou complacente da parte justa da sociedade para com os últimos; só há sujeitos que articulam a própria identidade num campo plural. Esses sujeitos cunham a pluralidade do senso comum e do povo simples que, justamente no nível da enunciação em primeira pessoa, ou da narração que os coloca no centro do discurso como protagonistas, bem como nas práticas cotidianas, resgatam a dignidade epistemológica de ser humano além da classe social, do gênero, mas também da época e da fronteira nacional: nesse sentido, de fato, reconhecemos os últimos das canções brasileiras e italianas citadas como parte daquele mesmo povo que chamamos e reconhecemos como humanidade.

Isso é possível a partir dos estímulos da contracultura que faz de pano de fundo dos anos de chumbo, porém, conseguindo ir além das contingências mais estritamente históricas. De fato, conforme destacado por Teixeira, aquilo que chamamos de campo plural é intrinsecamente conflitual, ou seja, produz-se num espaço onde se confrontam múltiplas vozes, e esse espaço ganha específico relevo na década que nos interessa:

Os anos 70, particularmente, marcam o momento em que a discussão sobre a exclusão adquire um novo estatuto. Desde então, acolher a diferença coloca-se como um compromisso ético para os que lutam pela construção de uma sociedade mais justa. Todo um conjunto de teorias e de práticas fazem-se visando a favorecer esse ideal, alicerçadas na palavra de ordem: “Diferente não é desigual”. (TEIXEIRA, 2006, p. 118)

Enquanto o tema dos direitos humanos é colocado ao centro do debate público, desenvolvem-se pesquisas sobre a importância de incentivar as diferenças ao invés de reprimi-las, e proliferam grupos que se ocupam de minorar os efeitos da marginalização, desenvolve-se em cada âmbito um discurso de posituação das diferenças, sustentado por concepções moralizantes sobre o bem e o mal – as mesmas que dariam origem ao fenômeno mais recente do pensamento politicamente correto. Nesse clima, o envolvimento de dois autores de música popular para com o tema não podia ficar atrás, indo além da essência substancialmente burguesa, por um lado, das suas posições sociais, e, por outro, do gênero, inteiramente encaixado nas dinâmicas da indústria cultural e das suas relações com a classe média. O sentido do envolvimento deles com a temática da marginalidade social é sugerido novamente por

Teixeira, baseando-se no conceito de relação entre arte e saber científico postulado por Certeau (1994):

Refletindo sobre a constituição da História como ciência, [Certeau] defende a ideia de que isso que fica nas regiões silenciosas da historiografia oficial retorna na arte, ou seja, a arte é a memória daquilo que se mantém à margem ou nos interstícios da ciência, constituindo um saber que opera fora do discurso esclarecido e que lhe falta. (TEIXEIRA, 2006, p. 120)

Com efeito, Chico Buarque e Fabrizio De André dão visibilidade e promovem formas de enunciação nas quais as posições subjetivas apareçam transformadas, transladas das formas presas das representações estereotipadas. Nesse sentido, os dois se colocam para além do debate ético sobre o bem e o mal, para além da ideia de politicamente correto, numa dimensão que pense e aproveite a experiência subjetiva como tal, sem a necessidade de reversão do cânone instituído segundo operações dialéticas, sem ressignificações dos estereótipos. As vozes oprimidas e caladas pela repressão, seja ela de tipo social, emocional ou política, não são vistas de longe como aquelas dos outros, mas interpretadas por dentro, constituindo àquela do eu lírico que, ao enunciar, identifica um ponto de vista ignorado até aquele momento, indicando e deixando manifesta e conhecida uma realidade até aquele momento oprimida. A linguagem, por meio do seu potencial de fazer enunciar, molda os limites do mundo e torna o enunciado verdade, ou seja, várias realidades possíveis. Ao interpretar diferentes sujeitos, mesmo se das bancadas da classe média, eles não se apropriam indebitamente de lutas que não lhe pertencem estreitamente, mas atuam uma nova prática social de superação epistemológica, em que a realidade não se esgota apenas no que já existe, mas se emancipa dos limites do que é já conhecido.

Por esse ângulo, as obras dos dois cancionistas representam, ao mesmo tempo, aparecimento das condições de possibilidade de um mundo mais justo e esperado para uma civilização mais profunda, e o registro do momento em que houve a ruptura, até hoje definitiva, daquelas mesmas condições por meio do chumbo, no momento em que tudo foi reduzido à conservação de equilíbrios conservadores. O novo mundo poderia ser possível se não houvesse um presente – aquele dos autores – sem sentido, frustrante, castrante e cansativo. Esse é o mundo cantado pelos dois, feito por personagens singelos e eternos, que habitam um tempo não realmente colocado na história, mas certamente tradicional e também futuro, situado antes do individualismo que se aprestava a imperar, rasgando o enredo do sentido de comunidade e de humanidade.

#### 4.4. Bonus track: os anos de chumbo para trás

Ao definir temporalmente os anos de chumbo, critério do recorte para a seleção do corpus, escolhemos datas convencionais com base no teor das declarações da mídia, na tentativa de desconstruir, afirmando-a, a etiqueta sensacionalista pela qual se costuma encaixotar fenômenos e processos históricos diferentes, que observamos coincidir com a fase mais repressiva da ditadura militar, no caso brasileiro, e com o período de maior tensão ideológica derivante do Compromisso Histórico, no caso italiano. Acabando respectivamente em 1974 e 1978, constatamos que as problemáticas que os definem, como a violência de Estado, as consequências do neoliberalismo e o avanço das minorias, foram além dos limites temporais estabelecidos, até chegar à percepção, mais ou menos definida, de que aquele período histórico fizesse parte do passado. Se a primeira ocorrência da etiqueta que indica o período histórico se dá em 1981 com a saída do filme de Margarethe von Trotta, o fim da repressão ditatorial no Brasil e da tensão ideológica na Itália continua um tempo de difícil definição.

Em 1984, sai pela Barclay o álbum *Chico Buarque*, no meio do processo de retomada da democracia estimulada por João Baptista Figueiredo (1979-1985), último general a ser presidente do regime, e pela lei n. 6.683 de 28 de agosto de 1979, popularmente denominada Lei de Anistia. No álbum, Chico Buarque olha, em linhas gerais, para as feridas passadas do Brasil, como a escravidão e a ditadura, bem como para o futuro, diferente e utópico. A primeira faixa do álbum é “Pelas tabelas”:

**Pelas tabelas  
(C. Buarque)**

Ando com minha cabeça já pelas tabelas  
Claro que ninguém se importa com minha aflição  
Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela  
Eu achei que era ela puxando o cordão

Oito horas e danço de blusa amarela  
Minha cabeça talvez faça as pazes assim  
Quando ouvi a cidade de noite batendo as panelas  
Eu pensei que era ela voltando pra mim

Minha cabeça de noite batendo panelas  
Provavelmente não deixa a cidade dormir  
Quando vi um bocado de gente descendo as favelas  
Eu achei que era o povo que vinha pedir

A cabeça de um homem que olhava as favelas  
Minha cabeça rolando no Maracanã  
Quando vi a galera aplaudindo de pé as tabelas  
Eu jurei que era ela que vinha chegando

Com minha cabeça já pelas tabelas

As quadras são todas interligadas por um forte enjambement melódico que liga o último verso de cada estrofe ao primeiro da sucessiva, num encaixe consecutivo cujo ritmo se torna sempre mais frenético e acelerado: é o construto do moto-perpétuo, que Garcia (2017) reconhece como constante em um conjunto de canções que, de alguma forma, se relacionam com a trajetória de Tom Jobim, inaugurando-a com “Águas de março”:

O encaixe contínuo das quadras não seria tão eficiente, entretanto, se o ritmo das frases melódicas não atuasse em articulação com o movimento da harmonia da música. A métrica da música também se estrutura em quatro compassos. E a progressão harmônica faz com que a frase melódica termine invariavelmente sobre um acorde com função de subdominante menor. Ora, para que a tensão cadencial da subdominante menor se resolva em repouso, é necessário um próximo acorde com função de tônica. [...] esse movimento reforça a antecipação do final da frase melódica, que também requer um próximo compasso. Vindo esse novo compasso e nele um novo acorde com função de tônica, poderia haver o repouso. Mas então, já se disse, outra frase melódica tem início, e o movimento tende a não se interromper. (GARCIA, 2017, p. 119)

Enquanto Chico Buarque, por meio do moto-perpétuo, liga a composição à tradição do “maestro soberano” – como ele próprio definiria Antonio Brasileiro em “Paratodos”, do disco epônimo de 1993 – e a cadência do samba ganha celeridade à medida que ele passa, o agito musical coincide com a inquietação dos dois planos subjetivos da letra: o eu lírico, sempre mais confuso, e a multidão, sempre mais excitada. A letra, de fato, mistura os registros individual e coletivo, apresentando o contraste entre o eu lírico, em busca de uma mulher, e o resto das pessoas, conjuntas na definição de “todo mundo”, “cidade”, “bocado de gente”, “povo” e “galera”, absortas nas manifestações das Diretas Já, identificável pela “blusa amarela”. O movimento político mobilizou milhões de pessoas com o objetivo de pedir a retomada das eleições diretas do presidente da República, que tinham acontecido da última vez em 1960. A mobilização popular tivera como impulso a Proposta de Emenda Constitucional (PEC) n. 5/1983, apresentada em maio de 1983 pelo deputado Dante de Oliveira. Mesmo apoiada pelo povo, a PEC foi rejeitada pela Câmara dos Deputados, sendo então impossibilitada de chegar à aprovação do Senado, em 25 de abril de 1984, data que põe fim ao movimento. E é justamente a frustração da mobilização popular que é relatada pela dissolução da aliança nacional-popular, que, no momento de maior esperança da retomada dos direitos cívicos, se encontra novamente reprimida, obrigada a esperar até 1989 para o voto do presidente, 29 anos depois das últimas eleições.

Os dois planos subjetivos interagem bastante, colocando o contraste num nível de expectativas: eles se fundem no verso “Oito horas e danço de blusa amarela”, representando o eu lírico enquanto efetivamente participa das manifestações, mesmo se com o objetivo de reencontrar o equilíbrio perdido (“Minha cabeça talvez faça as pazes assim”); também se confundem no começo da terceira estrofe, em “Minha cabeça de noite batendo panelas / Provavelmente não deixa a cidade dormir”, trocando os lugares do indivíduo desinteressado e aquele do povo agitado. Nessa partilha de atitudes lisérgicas, as expectativas dos dois sujeitos, amorosa aquela do eu lírico, social aquela da multidão, não se encontram nem se percebem mutuamente: “Claro que ninguém se importa com minha aflição” é o sentimento comum, porém incomunicável, às duas partes.

Na impossibilidade definitiva de harmonizar o subjetivo e o coletivo, mesmo sobrepondo os dois planos, é possível reconhecer a negação do engajamento: no contexto, mesmo se extremamente político, prevalece a individualidade do sujeito, que não se encontra com a coletividade, não compartilha com ela uma coincidência de interesses, nem a possibilidade da empatia. Nesse sentido, é possível também encontrar a recusa do engajamento do próprio artista, que continua recolocando o enfoque na própria experiência pessoal, em detrimento da leitura política dos eventos. O que sobra, nos dois planos, é o delírio das expectativas frustradas, a nulidade de qualquer utopia, a inviabilidade do diálogo e o moto-perpétuo, condenação eterna à desilusão do presente<sup>17</sup>.

Alguns anos mais tarde, em 1990, De André volta ao público depois de seis anos de silêncio com o álbum *Le nuvole*, pela Ricordi, que reúne impressões sobre a Itália da década de 1980, década do *riflusso* depois dos anos de chumbo, da volta ao individual e ao intimismo, da remoção drástica da heroína; num artigo de cotidiano, o disco é descrito como “Vislumbres de uma humanidade que só pensa em si mesma, não participa das protestas coletivas e manifesta o seu desconforto com nevroses individuais” (FEGIS, 1990, p. 31 – tradução nossa). A quarta faixa é ocupada por “La domenica delle salme”, escrita com Mauro Pagani:

**La domenica delle salme  
(F. De André, M. Pagani)**

Tentò la fuga in tram  
verso le sei del mattino  
dalla bottiglia di orzata  
dove galleggiava Milano

---

<sup>17</sup> O moto-perpétuo, que aqui é signo caracterizante da canção, logo mudará de linguagem para representar, na semântica da escrita narrativa, a inquietude do onirismo desperto (ferramenta destacada por Alexandre Pilati) dos protagonistas da prosa longa buarqueana, a partir de *Estorvo* (Companhia das Letras, 1994).

non fu difficile seguirlo  
 il poeta della Baggina  
 la sua anima accesa  
 mandava luce di lampadina  
 Gli incendiarono il letto  
 sulla strada di Trento  
 riuscì a salvarsi dalla sua barba  
 un pettirosso da combattimento

I Polacchi non morirono subito  
 e inginocchiati agli ultimi semafori  
 rifacevano il trucco alle troie di regime  
 lanciate verso il mare  
 I trafficanti di saponette  
 mettevano pancia verso est  
 chi si convertiva nel Novanta  
 ne era dispensato nel Novantuno  
 La scimmia del quarto Reich  
 ballava la polka sopra il muro  
 e mentre si arrampicava  
 le abbiamo visto tutti il culo  
 La piramide di Cheope  
 volle essere ricostruita in quel giorno di festa  
 masso per masso  
 schiavo per schiavo  
 comunista per comunista

La domenica delle salme  
 non si udirono fucilate  
 il gas esilarante  
 presidiava le strade  
 La domenica delle salme  
 si portò via tutti i pensieri  
 e le regine del tua culpa  
 affollarono i parrucchieri

Nell'assolata galera patria  
 il secondo secondino  
 disse a Baffi di Segò che era il primo  
 si può fare domani sul far del mattino  
 e furono inviati messi  
 fanti, cavalli, cani ed un somaro  
 ad annunciare l'amputazione della gamba  
 di Renato Curcio il carbonaro

Il ministro dei temporali  
 in un tripudio di tromboni  
 auspicava democrazia  
 con la tovaglia sulle mani e le mani sui coglioni  
 Voglio vivere in una città  
 dove all'ora dell'aperitivo  
 non ci siano spargimenti di sangue  
 o di detersivo  
 A tarda sera io e il mio illustre cugino De Andrade  
 eravamo gli ultimi cittadini liberi  
 di questa famosa città civile  
 perché avevamo un cannone nel cortile  
 un cannone nel cortile

La domenica delle salme

nessuno si fece male  
 tutti a seguire il feretro  
 del defunto ideale  
 la domenica delle salme  
 si sentiva cantare  
 quant'è bella giovinezza  
 non vogliamo più invecchiare

Gli ultimi viandanti  
 si ritirarono nelle catacombe  
 accesero la televisione e ci guardarono cantare  
 per una mezz'oretta  
 poi ci mandarono a cagare  
 Voi che avete cantato sui trampoli e in ginocchio  
 coi pianoforti a tracolla travestiti da Pinocchio  
 voi che avete cantato per i longobardi e per i centralisti  
 per l'Amazzonia e per la pecunia  
 nei palastilisti  
 e dai padri maristi  
 Voi avevate voci potenti  
 lingue allenate a battere il tamburo  
 voi avevate voci potenti  
 adatte per il vaffanculo

La domenica delle salme  
 gli addetti alla nostalgia  
 accompagnarono tra i flauti  
 il cadavere di utopia  
 La domenica delle salme  
 fu una domenica come tante  
 il giorno dopo c'erano i segni  
 di una pace terrificante

Mentre il cuore d'Italia  
 da Palermo ad Aosta  
 si gonfiava in un coro  
 di vibrante protesta

A letra, composta a partir de títulos de jornais e outras notícias da época (CARBONELLI, 2015, p. 537), com o acrescimento só sucessivo da música (FASOLI, 2009, p. 68-69), enfatiza o câmbio de atitude social relativamente à ideologia e ao engajamento entre a década de 1970 e o que veio mais tarde. Se a adaptação da música à letra previamente escrita, composta pelo verso branco, é muito perceptível, ela consegue de qualquer forma resultar numa melodia intencionalmente angustiante, sendo esse o sentimento sugerido pela vinda dos novos tempos. A exegese textual é densa, e restitui, por meio de uma lírica fantasiosa, mas cravejada por referências, uma panorâmica da Itália do fim da década de 1980. De acordo com a análise de reconstrução filológica aplicada por Corrente (2017) – inalcançável por relevância e prova do fato que a canção é digna, por si só, de uma inteira dissertação de mestrado –, o fato das estrofes terem sido elaboradas autonomamente predis põe para a escassa coerência narrativa da composição, diferentemente do que geralmente acontece nas canções do autor; assim, como o

texto “não apresenta uma estrutura narrativa vinculante” (corrente, 2017, p. 108), é possível identificar cada estrofe com uma fotografia diferente sobre a situação política contemporânea.

A primeira estrofe é dedicada à personificação da ideologia comunista e do seu partido, recentemente derrotado no referendo de 9 e 10 de junho de 1985, e por isso encarnado num velho em fuga, “il poeta della Baggina”<sup>18</sup>, podendo se referir com ele a vários fatos de crônica do mesmo ano; contudo, o que sobra da construção que o autor opera pelos diferentes fatos de reportagem é a imagem de um velho que foge, na madrugada, num bonde público. Se da barba dele é que sai “um pettirosso da combattimento”, se encontrando ele no caminho para Trento, em cuja universidade nascera o primeiro núcleo das Brigadas Vermelhas, podemos ver nessa estrofe a partida da velha ideologia comunista, da qual nasce o novo.

Já a segunda estrofe é dedicada à queda do comunismo enquanto regime político, desde três perspectiva: dentro da União Soviética, fora dela e dentro do coração do bloco ocidental. Ela se abre, de fato, com uma alusão à situação da Polônia entre as décadas de 1980 e 1990, marcadas pela tentativa reformista e falida de Mikhail Gorbatchov, depois pelo grave crescimento da desocupação sucessiva à queda do bloco soviético e, por último, pela emigração rumo aos países ocidentais; assim são representados os poloneses, “ingnocchiati agli ultimi semafori” enquanto lavam os vidros dos carros que se dirigem à praia, símbolo da ascensão do novo regime capitalístico. O trecho seguinte esboça a contraparte da economia sucessiva ao fim do bloco soviético, em que os produtores de bens supérfluos, “I trafficanti di saponette”, voltam-se para o leste, finalmente aberto ao comércio internacional; a rápida mudança da economia, com a passagem de uma dependência para outra, é indicada pelos versos “chi si convertiva nel Novanta / ne era dispensato nel Novantuno”. Os quatro versos seguintes referem-se, no entanto, à queda do muro de Berlim, indicando com “quarto Reich” a hipótese de uma volta ao poder de um regime totalitarista ou militarista, coincidindo o primeiro com a coroação de Carlos Magno, o segundo com a Primeira Guerra Mundial e o terceiro com o poder de Hitler; as tantas pessoas que subiram no muro em 9 de novembro de 1989 são aqui interpretadas por um macaco, representante daquele quarto Reich, que dança a polka, de origem soviética, em cima dele, mostrando lados frágeis e defeitos enquanto sobe (“e mentre si arrampicava / le abbiamo visto tutti il culo”). Nesse sentido, encaixa-se também a construção da pirâmide de

---

<sup>18</sup> A Baggina é outro nome pelo qual é conhecida a casa de repouso Pio Albergo Trivulzio; a própria estrutura, ente público cuja direção, enquanto tal, depende de nômias políticas, seria mais tarde lugar de dois importantes eventos de crônica na história da Itália: o primeiro foi a captura do seu diretor, o socialista Mario Chiesa, acontecida em dia 17 de fevereiro de 1992 pela aceitação de uma propina, da qual partiram as investigações do caso *Mani Pulite*; o segundo, bem mais recente, o escândalo por brandura médica por ele ter sido lugar, já em março de 2020, de um importante viveiro do vírus Covid-19.

Quéops, que Corrente (2017, p. 68 – tradução nossa) define “a titânica e ao mesmo tempo temida empreitada de reconstrução de Alemanha”, entendendo-a como imagem metafórica de construção edil, bem como social – imagem atualizada também nos últimos três versos da estança.

A terceira estrofe, bem como a sexta e a oitava, têm na verdade recorrente estrutura melódica, métrica e temática. Elas são todas acomodadas pelo primeiro e quarto verso, do qual é retomado o título: “La domenica delle salme” é um trocadilho que remete ao Domingo de Ramos, comemoração do ingresso de Jesus em Jerusalém, porém substituindo a palavra “palme” com a assonante “salme”, introdutivo da atmosfera mortífera que, sobretudo na sexta, com “tutti a seguire il feretro / del defunto ideale”, e na oitava estrofe, com “gli addetti alla nostalgia / accompagnarono tra i flauti / il cadavere di utopia”, contrapõe-se à diversão experimentada pela sociedade, entusiasta, superficial e anestesiada. De fato, na terceira estrofe, enquanto “il gas esilarante / presidiava le strade”, as mulheres conservadoras, privadas de capacidade crítica, dedicam-se às curas do cabeleireiro; na sexta, é descrito um canto de fundo, que retoma seja Lorenzo de’ Medici, seja o hino fascista dos primórdios “Giovinezza”, composto por Nino Oxilia em 1917; na oitava, durante o velório, soam alegres as flautas, e o dia depois, como depois de uma festa, sobram marcas de “una pace terrificante”. De André demonstra, nessas estrofes, ter percebido a mudança dos tempos, individuando o ponto de viragem justamente no fim da ideologia, que vai deixar o próprio espaço ao niilismo participativo, crítico e social.

Passando então à quarta estrofe, ela é dedicada a um paralelo entre os movimentos carvoeiros do Ressurgimento e as Brigadas Vermelhas dos anos de chumbo. Entre importantes referências à literatura italiana, como “Baffi di Segò”, citação do poema de 1845 “Sant’Ambrogio”, de Giuseppe Giusti (1809-1850), e àquela a *Le mie prigionie* (1832) de Silvio Pellico (1789-1854), a estança relaciona Renato Curcio, fundador das Brigada Vermelhas, a Piero Maroncelli (1795-1846), companheiro de prisão de Pellico no Spielberg; a menção à “amputazione della gamba / de Renato Curcio, il carbonaro” estabelece o paralelo entre os dois, seja no plano do movimento patriótico, seja naquele da suposta inocência (BORSANI, MACIACCHINI, 1999, p. 147-148), seja naquele da detenção, superlotada e higienicamente indigna.

A quinta estança é de particular relevância para essa tese, por dois motivos. Primeiramente, ela se refere diretamente aos anos de chumbo, segundo uma nota autógrafa encontrada por Corrente (2017, p. 87), que especifica em “Il ministro dei temporalì” o

Presidente della Repubblica Giovanni Leone (1971-1978) e compara o temporal à imprevisibilidade dos massacres daqueles anos, interpretando “spargimenti di sangue / o di detersivo” como a necessidade de apagar o sangue dos civis mortos (CORRENTE, 2017, p. 89). Em segundo lugar, ela atesta uma citação latente a toda a letra, ou seja, aquela a Oswald de Andrade, e mais especificamente ao livro *Serafim Ponte Grande*, publicado em italiano pela Einaudi numa única edição, de 1976; sendo ele definido como o primo de De André, talvez pela semelhança dos sobrenomes, o cantautor traduz no plural a frase da versão italiana “Ma io sono l’unico libero cittadino di questa famosa città, perché ho un cannone nel cortile” (ANDRADE, 1976, p. 46), aludindo à necessidade de estar pronto a responder com a violência numa situação de violência.

A sétima estrofe, última instantânea além dos refrões e do desfecho, é dedicada à invetiva contra os colegas cantautores, num tom que, mesmo se escondido entre densas referências a alvos mais ou menos determinados, não deixa de ser menos franco: os cantautores do *riflusso* não conseguem mais aproveitar a potencialidade comunicativa da própria forma artística e se limitam a procurar o trabalho fácil, patronizado por partidos políticos opostos (“voi che avete cantato per i longobardi e per i centralisti”), por causas ambientais, mas também de dinheiro (“per l’Amazzoni e per la pecunia”), por lugares profanos como os “palastilisti” (referência ao Palatrussardi, cujo primeiro nome se devia ao financiador, o estilista Nicola Trussardi) e sacros, “dai padri maristi”. De André acusa os outros de não ter conseguido aproveitar a notoriedade para dirigir um protesto de ressonância maior de um coral de cigarras, que é justamente o som que fecha a canção, seguindo o último verso do desfecho, a “vibrante protesta” estourada na Itália, de norte a sul.

“Pelas tabelas” e “La domenica delle salme” foram aqui analisadas, mesmo caindo fora do corpus, para oferecer um ponto de vista sucessivo aos anos de chumbo, que apareceram agora resumidos, graças ao olhar destacado, nas novas vicissitudes históricas musicadas. O que mais flagrantemente aproxima as duas canções, numa proposta de interpretação mais pessimista de outros que foram adotados nesse capítulo, é a falta de esperança com o futuro, que se renuncia com uma atmosfera insana, onde imperam o individualismo, a falta de sensibilidade e a resignação, como depois de uma guerra, perdida só pelo fato de ter sido combatida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A problemática central deste trabalho consistiu em analisar o rendimento literário do período identificado como “anos de chumbo”, tentando entender o que assimila a temporada histórica que tal etiqueta sensacionalista indica para além das barreiras nacionais; para tanto, selecionamos Chico Buarque e Fabrizio De André, considerados como protótipos de categoria, como representantes da produção que melhor representa tais períodos, ou seja, a MPB e a *canzone d'autore*, procurando pontos de convergência e de divergência na produção cancional dos dois daqueles anos (1969-1974 no caso do viés brasileiro, 1970-1978 na vertente italiana). Assim, dividimos o trabalho em 4 capítulos, sendo o primeiro apto a proporcionar os pressupostos metodológicos da análise musical com ferramentas de crítica literária, o segundo destinado a processar o conceito de música como agente de história, o terceiro dedicado ao conceito de música como ferramenta para poder descrever a mudança histórica, e o último ao princípio de música como fonte para poder estudar a história.

No primeiro capítulo, resumimos a história do estudo da música vocal, cabendo nela a matéria da canção, nosso terreno de análise crítica. Para tanto, elegemos as teorias de quatro musicólogos: o primeiro deles, Calvin Smith Brown, é também o primeiro a aproximar música e literatura num contexto de comparação; o segundo, Steven Paul Scher, é o precursor da organização de categorias simples e funcionais para descrever a interrelação entre as duas artes; o terceiro, Stefano La Via, considera a interação entre música e literatura como resultante numa terceira entidade; e o último, Luiz Tatit, é considerado o maior estudioso das características da canção enquanto gênero específico.

Se as etapas históricas da abordagem ao estudo da matéria melopoética são resumidas pelos quatro estudiosos, traçando um processo de evolução do reconhecimento da dignidade artística e científica do gênero melopoético, os últimos dois proporcionaram uma reflexão sincrônica sobre os diferentes enfoques à mesma matéria, de modo particular segundo a escola italiana e aquela brasileira. De fato, o italiano La Via e o brasileiro Tatit, contemporâneos, são representantes de duas maneiras substancialmente diferentes de conceber, criticar, criar e fruir a canção; as repercussões dessas duas concepções são visíveis, primeiramente, na ideia de experiência musical e de sistema cancional nas duas nações, e, num segundo momento, na execução da criação cancional dos autores, exemplificadas por Chico Buarque e Fabrizio De André.

No segundo capítulo, analisamos o fenômeno global da *popular music* e suas ocorrências nacionais, no caso da MPB e da *canzone d'autore*, rotulando-as justamente como

“gêneros” segundo os ditames da indústria cultural, da qual partimos para contextualizar e assimilar os dois discursos. Se foi possível inserir a MPB dentro do sistema cancional brasileiro, considerando o fenômeno da canção como formativo, no sentido de detentor de uma longa e produtiva tradição crítica e interpretativa do país, o mesmo não pôde ser afirmado para com a Itália, em que a *canzone d'autore* se coloca num contexto de cisão com o resto do cenário musical nacional. Contudo, foi possível detectar que os dois gêneros se desenvolveram nos mesmos anos, a partir de 1958, ano de estreia tanto de “Chega de saudade”, de João Gilberto, quanto de “Nel blu dipinto di blu”, de Domenico Modugno, e seguiram trajetórias aparentemente contrapostas no começo, mas que, logo, passaram a convergir na definição de uma específica etiqueta mercadológica.

Reconhecemos no processo de formação da MPB e da *canzone d'autore*, que nasceram como expressão estética genuína sendo logo captadas pela indústria fonográfica e assim incentivadas por meio da rotulação de gêneros e da definição do público, o conceito marxista da subsunção formal ao capital, que consiste na submissão ao capital de um trabalho já existente, que se torna então capitalístico na forma mas não no conteúdo: apesar da música tornar-se de pertencimento do capital, o processo de criação continua dependendo do trabalhador, ou seja, nesse caso, do cancionista; individualizamos, nessa relativa liberdade composicional, o critério para possibilitar o mercado que, ao mesmo tempo, domina o artista, segundo teoria de Lukács.

O percurso empreendido nesse capítulo permitiu individualizar o terreno de confronto comum aos dois gêneros na expressão cultural da política exercida pelo poder capitalista, reconhecível na valorização do frentismo cultural e, conseqüentemente, de uma arte que combinasse as expressões locais, nacional-populares, com estéticas cosmopolitas, numa espécie de homologia da aliança de classes que uniria o campesinato, o operariado, a classe média progressista e a burguesia nacional.

Acabados os pressupostos teóricos, inserimos um interlúdio para apresentar os critérios que levaram ao recorte temporal apto a definir a etiqueta “anos de chumbo” nos dois vieses: no caso do Brasil, entendemos como “anos de chumbo” o período entre 1969 e 1974, sendo esses limites definidos, respectivamente, pela entrada em vigor do AI-5 e pelo começo do mandato de Geisel; no caso italiano, aqueles entre 1970 e 1978, que correspondem, respectivamente, ao massacre de Piazza Fontana (acontecido no final de 1969) e ao assassinato de Aldo Moro. Essa cronologia, que se quis aqui rigidamente ligada à finalidade de sensacionalismo da propaganda midiática dos dois Estados, quer reproduzir o artifício da rotulação, processo que seja capaz de

enquadrar no mercado, nesse caso, uma experiência da história da humanidade, que, enquanto tal, se configura complexa, contraditória e dialética.

No terceiro capítulo, então, utilizamos tal recorte como limite temporal para a observação dos processos de criação e publicação cancional de Buarque e De André e suas implicações cívicas; tais implicações resultaram em casos, destacados por meio do cruzamentos de dados relatados pelos documentos oficiais, pelos jornais da época e pelos biógrafos mais atendíveis, de censura, respectivamente pela DCDP e pela Commissione d'Ascolto da RAI, e vigilância, pelo Dops e pela Squadra 50. Observando esses fenômenos, conseguimos traçar duas tendências opostas: enquanto, ao longo de todos os anos de chumbo brasileiros, a carreira de Chico Buarque foi profundamente influenciada pelo tripé repressivo exercido pelo regime, para Fabrizio De André, censura e vigilância diminuíram até acabar proporcionalmente à medida que ele se tornou mais famoso e conhecido, seguindo uma trajetória oposta. Apesar das tendências serem opostas, foi plausível entrever, em ambos os casos, as motivações mercadológicas como síntese por trás de uma repressão artística aparentemente motivada por argumentos morais, sustentados pela política conservadora em vigor. De fato, mesmo no caso de Chico Buarque, a censura bruta e burra que o investiu não fez nada mais do que cultivar o seu personagem público de cantor de protesto, papel que, conforme ele mesmo afirmou de maneira totalmente desinteressada em depoimentos também sucessivos, ele nunca tencionou assumir voluntariamente. A responsabilidade política é a mesma que é abertamente rejeitada também por Fabrizio De André, pelo menos até o momento em que ele se torna consciente e, também, carecido da repercussão econômica da sua profissão, decidindo beneficiar-se do seu suposto papel de mensageiro ideológico.

Nos dois casos concluímos que o papel público não foi algo ambicionado pela própria direção artística, mas foi o reflexo da demanda do público e, em particular, dos jovens de classe média, de encontrar o revérbero da ideologia e, precisamente, da contra-ideologia, comprazendo assim a necessidade de ser parte de um movimento que tentasse mudar o estado de coisas, ao mesmo tempo que impossibilitados – seja, na vertente brasileira, pela repressão ditatorial, seja, naquela italiana, pelo niilismo participativo. Nessas duas tendências, opostas mas convergentes, reconhecemos a subsunção formal ao capital, sendo a indústria cultural responsável por ter vestido os dois autores dessa incumbência, enquanto os órgãos de repressão do meio artístico, desrespeitando os direitos de expressão e de participação da vida cultural e artística da comunidade e do progresso que desta resultam, se encontravam totalmente coniventes para com a economia capitalista, razão que subjaz tanto à exasperação da repressão artística e cívica contra Chico, quanto à atenuação daquela contra De André: mesmo seguindo

direções opostas, vimos que ambas as diretivas visaram à criação da personagem pública politizada e engajada.

No quarto capítulo apresentamos o rendimento poético daqueles anos, observando, em nível diegético, como as peculiaridades da época se refletem nos personagens e nos panoramas criados pelos dois autores, enfatizando assim quais efetivamente são tais características. Ao tentar instaurar diálogos entre as canções dos dois, dividimos o material em três amplos temas, além de um retrospectivo, que pudessem definir a essência da etiqueta sensacionalista dos anos de chumbo para além das peculiaridades geográficas, demarcando traços que acomunam as razões da nomenclatura de um período histórico; o resultado é resumido pelo seguinte esquema:

		Chico Buarque	Fabrizio De André
A crise da autoridade política	<b>Repressão governamental e luta armada: duas faces da violência de Estado</b>	1. “Apesar de você” 2. “Cálice”	1. “Al ballo mascherato” 2. “Morire per delle idee”
	<b>Instituições e desonestos: a autoridade e a inversão do seu papel</b>	3. “Acorda, amor” 4. “Bom conselho”	3. “Un giudice” 4. “Sogno numero due” 5. “Un blasfemo”
A verdadeira face do boom econômico	<b>O trabalhador e a sua alienação</b>	5. “Construção” 6. “Deus lhe pague” 7. “Cotidiano” 8. “Cara a cara”	6. “Un medico” 7. “La bomba in testa” 8. “Canzone per l’estate”
	<b>O cancionista como peça de engrenagem da indústria fonográfica</b>	9. “Agora, falando sério” 10. “Cordão” 11. “Baioque” 12. “Mambembe”	9. “Amico fragile” 10. “Il suonatore Jones”
Os últimos serão primeiros: a promessa dos movimentos sociais	<b>Gente humilde e <i>umili</i> nas periferias urbanas</b>	13. “Gente humilde” 12. “Mambembe”	11. “La città vecchia” 12. “Un matto” 13. “Un malato di cuore” 5. “Un blasfemo” 10. “Il suonatore Jones”
	<b>A humanização de Deus</b>	14. “Minha história” 15. “Partido alto” 6. “Deus lhe pague”	14. “L’infanzia di Maria” 15. “Il ritorno di Giuseppe” 16. “Il testamento di Tito” 17. “Laudate hominem”
<b>Bonus track: os anos de chumbo para trás</b>		16. “Pelas tabelas”	18. “La domenica delle salme”

Assim, enquanto ressaltamos as especificidades nacionais que invalidam o sentido cumulativo do rótulo, reconhecemos nelas motivos constantes que justificam a designação de uma definição comum para com processos históricos diferentes. Com efeito, os temas destacados permitiram delinear os anos de chumbo como um período histórico definido pela violência cívica derivante da profunda crise política, pelas consequências de um crescimento econômico fora de controle e pelas mudanças rumo ao progresso social, além de um período de grande sentimento coletivo.

Então distinguimos, ao analisar o primeiro tema, que as consequências da crise da autoridade política, resultante na ditadura militar no Brasil e na estratégia da tensão na Itália, foram duas. A primeira foi um uso massivo da violência de Estado, cuja referência reconhecemos, em nível menos incisivo, em “Apesar de você” e “Morire per delle idee”, em que os dois autores se referem ao quadro de contorno que contém as razões da violência, e, em nível mais direto e cruento, em “Cálice” e “Al ballo mascherato”, nas quais eles se referem à violência exercida pelos militares e pelos *stragisti*. A segunda consequência, ou seja, a inversão semântica do papel da autoridade, é rendida liricamente em “Acorda, amor” e “Bom conselho”, bem como em “Un giudice”, “Sogno numero due” e “Un blasfemo”, em que os tutores da segurança cívica são retratados como malvados e criminosos.

Ao tratar o segundo tema, encontramos, tanto nas canções de Chico Buarque “Construção”, “Deus lhe pague”, “Cotidiano” e “Cara a cara”, como naquelas de De André “Un medico”, “La bomba in testa” e “Canzone per l’estate”, o rendimento de um homem trabalhador, alienado do seu sentido de animal social por causa da ação do sistema capitalístico triunfante no milagre econômico; contudo, é possível entrever a exasperação já definida dessa alienação no caso de Chico Buarque, que levará sucessivamente à caracterização do indivíduo profundamente destacado pela realidade, típica, sobretudo, da sua prosa, enquanto, no caso de De André, encontramos uma tentativa de reação a tal alienação, porém destinada a falir. Analisamos também como eles relatam, em viés mais autobiográfico, a situação dos trabalhadores como eles no mesmo contexto: “Agora, falando sério”, “Cordão”, “Baioque” e “Mambembe”, bem como “Amico fragile” e “Il suonatore Jones”, representam um gradiente que, partindo das dificuldades de ser cancionistas no sistema da indústria fonográfica, que leva o público a cobrar determinadas performances deles, volta ao sentimento primordial, ou seja, o respeito, a paixão e a estima pela música, metáfora de liberdade.

No terceiro grande tema, ao tratar a maneira como eles poetizam a ideia dos últimos e dos marginalizados sociais, destacamos a mesma tomada de consciência ao tratar das periferias urbanas, que se verifica na trajetória que vai de “Gente humilde” e “Mambembe”, no caso de

Chico Buarque, e de “La città vecchia” aos personagens de *Non al denaro, non all’amore né al cielo*, do qual selecionamos quatro canções correspondentes a quatro tipos de marginalizados sociais, no caso de De André: vimos como, no começo da dita trajetória, os dois autores manejam o tema de maneira igualmente distante e comiserativa, demonstrando responder de forma artificial ao grande imperativo daquele momento, ou seja, a questão social; porém, sucessivamente, eles demonstram interpretar a temática com um maior contato crítico, indo para além do estatuto social de pertencimento, ou seja, a desapegada classe média, e conseguindo tal objetivo justamente por meio do papel desempenhado, que comporta, de fato, a restituição da questão social como imposição incontestável do momento. Reconhecemos o mesmo objetivo na humanização de Deus que eles atuam, respectivamente, em “Minha história” e “Partido alto” e nas quatro canções que selecionamos a partir de *La buona novella*: humanizar a divindade significa aproximá-la dos crentes, dos homens comuns, para eles conseguirem se reconhecer naquilo em que creem e, assim, acreditarem em si mesmos sem se sentirem culpados.

Enfim, quisemos destacar um último tema, ou seja, a retrospectiva sobre a fase histórica de nosso interesse operada diretamente pelos autores; para tanto, escolhemos apenas duas canções fora do recorte temporal de seleção do corpus, que foram identificadas como aquelas que de maneira mais sintética abraçaram o olhar retrospectivo sobre os anos de chumbo brasileiros e italianos; nesse sentido, o que “Pelas tabelas” e “La domenica delle salme” compartilham é justamente o sentido de superação de uma fase, que deixara o mundo confuso, enlameado e fechado no individualismo.

À luz disso tudo, é possível destacar algumas conclusões gerais em relação ao confronto entre Chico Buarque e Fabrizio De André. Primeiramente, que a tal comparação entre os dois artistas, considerados prototípicos da categoria de autores dos gêneros musicais que comparamos, mesmo sendo aparentemente próximos quanto à extração burguesa, à formação culta e à fama obtida no âmbito da música vocal, frequentemente confundida e substituída com poesia, revelou-se ímpar em relação ao processo e à quantidade de produção dos dois, relatada de maneira específica no terceiro capítulo: primeiramente, vimos que a obra de Chico foi maior, apesar de ser concentrada em menos anos, e vice-versa, fator que mostra a impactante diferença de atitude dos dois para com a produção e a profissão; quanto a autoria e coautoria, enquanto Chico Buarque produziu quase todas as canções do período sozinho, De André não escreveu quase nada sozinho; ao mesmo tempo, das 16 canções de autoria de Chico Buarque, apenas 1 resultou ser a tradução de um original já publicado, enquanto, no caso italiano, 8 de 18 consistiram em traduções, *contrafacta* ou canções inspiradas em outras canções já existentes.

A primeira dessas observações permitiu-nos asserir que, no mecanismo da indústria cultural, que se serve do uso massivo da divulgação midiática, aquele que é individuado como autor de uma canção é aquele que a interpreta, prestando não apenas a própria personalidade tímbrica à música, mas também a própria cara. A segunda nos permitiu entender o significado da tradução entendida como empréstimo cultural, vislumbrando a queda das fronteiras nacionais por trás da urgência de divulgar certas obras em determinado momento; nesse sentido, podemos entender o valor das canções como obras-mundo, ou seja, na acepção de Franco Moretti (2022), como aquelas obras em que são depositados os valores da nossa modernidade.

A comparação entre os dois resultou ímpar também na elaboração temática da realidade coeva, assunto específico do quarto capítulo: com efeito, Chico Buarque parece se interessar menos com a poetização da atualidade em relação a Fabrizio De André. Consideramos esse dado como indicativo, em primeiro lugar, de uma diferente abordagem para com a matéria narrativa, expressada pela componente verbal da letra, que, no caso do brasileiro, é sempre finalizada à composição da canção como um todo e, no caso do italiano, tem a prioridade, sendo a componente musical considerada como um acompanhamento à poesia para música; em segundo lugar, porém, não podemos desconsiderar a importante e vexatória componente da censura, que pesou inegavelmente sobre o cancionista brasileiro, resultando, depois dos casos de censura prévia, em ocasiões de autocensura: depois de “Apesar de você”, em direção de um crescendo de repressão intelectual, Chico Buarque não pôde se referir, senão por meio do estratagema do samba duplex, à atualidade por ele vivenciado.

A escolha, a princípio quase que intuitiva, de comparar os dois célebres autores no contexto dos anos de chumbo revelou-se fundada: a notoriedade deles, envolvida nas dinâmicas da indústria fonográfica, consolidou-se justamente naqueles anos pela rotulação da MPB e da *canzone d'autore* no âmbito do fenômeno da música popular e, naquele contexto, o engajamento das suas existências e suas poéticas foi algo historicamente determinado. Nesse contexto, enquanto os dois registros, aquele do autor e aquele do político, tenderam a se confundir, o circuito comercial não hesitou a pegar a onda de protesto juvenil e burguês. Nesse sentido, com efeito, os três elementos que constituíram os diferentes níveis de reflexão dessa pesquisa (isto é, MPB/*canzone d'autore* como gêneros musicais, Chico Buarque/Fabrizio De André como personagens de determinada época histórica, e as suas poéticas como descritores da própria época histórica) convergiram todos na mesma direção, que transcende, justamente como a etiqueta sensacionalista “anos de chumbo”, as especificidades nacionais.

O suposto engajamento que se pretende encontrar tanto na vida cívica como na produção poética dos dois autores, que são de classe média por procedência e populares por destino, é

determinado e ao mesmo tempo determina o sucesso não só deles, mas de todo o gênero musical, e o faz justamente no contexto daqueles anos, se não estritamente cerrados entre as datas que nós destacamos, pelo menos relacionados genericamente à década de 1970. O papel de cancionista engajado que ambos os autores desempenham não é nada mais do que a consequência das condições impostas pela indústria fonográfica, ou seja, a necessidade de agradar a demanda da classe consumidora, que precisava vislumbrar num ídolo representante a satisfação da própria ideologia frustrada. Ao mesmo tempo, tais condições, ao serem tão profundamente interligadas com a realidade social e política, especialmente nos anos descritos, dita os termos do engajamento que, se não desejado diretamente pelos autores, pelo menos se realiza na aceitação delas.

O sucesso da música popular, estimulado pela indústria cultural, determina a ressonância de um gênero que é literariamente valioso e culto, além de acessível por qualquer camada social; é nesse viés que os dois realizam seu maior engajamento: nesse sentido, os dois cancionistas, em se encaixarem num certo papel a despeito da própria vontade mais veraz, e justamente pela ação do contexto em que viviam e operavam, podem efetivamente ser considerados engajados no sentido da oposição à ditadura militar, no caso de Chico Buarque, e à configuração política oficial e eversiva no caso de De André. Porém, tal oposição, evidentemente, permanece num nível abstrato e de certa forma passivo. Nem doutrinadores, nem membros da luta armada, Chico e De André aderiram à causa de querer expressar o próprio direito a certa música, MPB por um lado e *canzone d'autore* por outro, aceitando os compromissos da indústria fonográfica e as contradições que ela comportava dentro do sistema político. Sem pretender fazer militância ativa, mas, mesmo assim, gerando obras que defendem certa postura só pelo fato delas existirem e adquirirem tanta ressonância dentro de um determinado sistema abertamente desfavorável, os representantes prototípicos desses gêneros se configuraram como engajados por procurarem fundamentar a possibilidade prática da utilização desse direito, à expressão e ao conhecimento, como método de luta pública oposicionista a ser sustentada pelo campo da imaginação cultural nacional. Assim, contribuíram para acelerar o processo de desconcentração do consentimento no âmbito da sociedade civil.

A análise da dupla trajetória dos dois autores objeto da pesquisa, trajetória que trata, por um lado, a execução de certa poética num determinado cenário político, e, pelo outro, como tal cenário político entra na poética do cancionista, pode conferir novos elementos para entender como a música popular do período foi reorganizada pelas contingências históricas, e como ela foi determinando a ascensão de certa estética moderna que, ainda hoje, define a evolução decenal dos gêneros MPB e *canzone d'autore*. Da mesma maneira, a contemplação do

nascimento e afirmação desses gêneros e a sua contextualização histórica pode consistir em uma ocasião para enxergar os fatores que acomunam Brasil e Itália, indo para além da etiqueta jornalística global que define os mesmos anos, e encontrando, nos conteúdos e nas formas de duas das mais representativas poéticas cancionais, o sentido da via de escape popular de uma cultura erudita, que reflete a impressão de um mundo em movimento e para sempre esticado, na dimensão da canção, rumo a um futuro de cobre, e não de chumbo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Notas de literature**. Barcelona: Ariel, 1962.

ADORNO, Theodor; HORKHEMER, Max. **Dialettica dell'illuminismo**. Torino: Einaudi, 1966.

ADORNO, Theodor. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (org.). **Coleção grandes cientistas sociais**. São Paulo: Ática, 1986, pp. 115-146.

\_\_\_\_\_. 1963. Ricapitolazione sull'industria culturale. In MASIERO, Roberto (org.). **Parva Aesthetica**. Saggi 1958-1967. Milano: Mimesis, 2011, p. 113-120.

AMADIO, Ginevra. Quarant'anni fa, "anni di piombo". In **Treccani Magazine**, 10 abr. 2020. Disponível em: [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/scritto\\_e\\_parlato/anni\\_piombo.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/anni_piombo.html). Acesso em 18 jun. 2021.

ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. São Paulo: Livraria Martins, 1991.

ANDRADE, Oswald de. **Serafino Ponte Grande**. Milano: Einaudi, 1976.

ANTONELLI, Giuseppe. **Ma cosa vuoi che sia una canzone**: mezzo secolo di italiano cantato. Bologna: Il Mulino, 2010.

APPADURAI, Arjun. **Modernità in polvere**. Roma: Meltemi, 2001.

BACCHINI, Luca. *Canções do exílio* senza esilio. Ipotesi per una poetica dell'esilio in Chico Buarque de Hollanda. In: GIORCELLI, Cristina; CATTARULLA, Camilla. **Lo sguardo esiliato**. Cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento. Napoli: Loffredo Editore, 2008, p. 41-59.

BACCHINI, Luca (org.). **Maestro soberano**: ensaios sobre Antonio Carlos Jobim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

BALESTRINI, Nanni; MORONI, Primo (org.). **L'orda d'oro 1968-1977**: la grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale. Milano: Feltrinelli, 1997.

BASTOS, Manoel Dourado. **Notas de testemunho e recalque**: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970). Assis, 2009. Tese (Doutorado em História e Sociedade) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista (UNESP).

BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. New York: Ed. Hannah Arendt, 1969.

\_\_\_\_\_. **L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica**. Bologna: Einaudi, 2014.

BERSELLI, Edmondo. **Canzoni**: storie dell'Italia leggera. Bologna: Il Mulino, 1999.

BERTONCELLI, Riccardo (org.). **Belin, sei sicuro?** Storia e canzoni di Fabrizio De André. Firenze: Giunti, 2012.

BIANCO, Luigi. Se incontro Paolo Villaggio lo picchio! Fabrizio De André, il rivoluzionario che arrossisce. In: **Sogno**, 12 jan. 1969, p. 26-27.

BONATO, Roberto. **La commissione di ascolto della RAI**. Musica e radiotelevisione in Italia dal fascismo alla fine del monopolio RAI. Torino, 2008. Tesi (Laurea in Lettere Moderne, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia).

BONIS, Maria Luísa Rangel de. **A crítica e o artista: samba, repressão e poesia em Chico Buarque**. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica sob a orientação do Prof. Doutor Arthur Nestrovski) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

BORGNA, Gianni. **Il tempo e la musica**. Roma-Bari: Laterza, 1983.

\_\_\_\_\_. **Storia della canzone italiana**. Milano: Mondadori, 1992.

BORGNINO, Andrea. **Radio pirata: rock, libertà, trasgressione e nuovi linguaggi radiofonici**. Bologna: Persiani, 2009.

BORSANI, Matteo; MACIACCHINI, Luca. **Anima salva**. Le canzoni di Fabrizio De André. Mantova: Edizioni Tre Lune, 1999.

BRAUNER, Eugenio. Julinho da Adelaide, um pseudônimo que driblou a Censura. In: **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**. Dossiê: A literatura em tempos de repressão. Porto Alegre: PPG-LET-UFRGS, vol. 1, n. 1, jul./dez. 2005.

BROWN, Calvin Smith. The relations between Music and Literature as a field of study. In: **Comparative Literature**, spring, 1970, v. 22, n. 2, special number on music and literature (spring, 1970), p. 97-107.

\_\_\_\_\_. 1948. **Musica e letteratura: una comparazione delle arti**. Roma: Lithos, 1996.

\_\_\_\_\_. 1984. **Theoretical foundation for the study of the mutual illumination of arts**. Amsterdam: Rodopi, 2000.

BUARQUE, Chico. **Essa gente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das “Memórias de um sargento de milícias”). In: **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, n. 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89.

\_\_\_\_\_. O mundo provérbio. In: **Língua e literatura**. São Paulo: USP, 1972.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, 2 v.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

CARBONELLI, Guendalina. **Fabrizio De André: a popular intellectual**. Melbourne: Phd Dissertation, Monas University, 2012.

\_\_\_\_\_. Fabrizio De André's "Le nuvole": Italy's disillusionment at the end of the 1980s. In: **Forum Italicum**, 2015, vol. 49 (2), p. 532-544.

CARLI, Ana Mery Sehbe De; RAMOS, Flávia Brocchetto (org.). **Palavra prima: as faces de Chico Buarque**. Caxias do Sul (RS): Educs, 2006.

CAROLI, Menico. **Proibitissimo! Censori e censurati della radiotelevisione italiana**. Milano: Garzanti, 2003.

CARPITELLA, Diego; CASTALDO, Gino; PINTOR, Giaime; PORTELLI, Alessandro; STRANIERO, Michele. **La musica in Italia: l'ideologia, la cultura, le vicende del jazz, del rock, del pop, della canzonetta, della musica popolare dal dopoguerra a oggi**. Roma: Savelli, 1978.

CARRERA, Alessandro. **Musica e pubblico giovanile**. Milano: Feltrinelli, 1980.

CARUSI, Paolo. **Viva L'Italia**. Firenze: Le Monnier, 2018.

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

CASTALDO, Gino. Chico Buarque. In: **La Repubblica**, 2 abr. 2000.

Disponível em: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2000/04/02/chico-buarque.html>. Acesso em 21 fev. 2023.

CASTRO, Ariana Alves de. A atuação da censura nas letras das canções de Chico Buarque durante o A-15. In **E-hum - Revista Científica das áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário de Belo Horizonte**, v. 9, n. 1, jan./jul. de 2016, p. 94-104.

Disponível em: [www.http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index](http://www.http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/index). Acesso em 10 jun. 2020.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música Popular Brasileira, poesia menor? In: **Travessias**, v. 2, n. 2, 2008.

CEREGHINO, Mario J.; FASANELLA, Giovanni. (org.) **Le menti del doppio Stato: dagli archivi angloamericani e del servizio segreto del PCI il perché degli anni di piombo**. Milano: Chiarelettere, 2020.

CERI, Paolo. Come sono cambiati i movimenti sociali. In: **Quaderni di sociologia: terrorismo e antiterrorismo nel XXI secolo**, v. 39, 2005, p. 99-106. Online desde 30 nov.

2015. Disponível em <http://journals.openedition.org/qds/1017>; DOI: <https://doi.org/10.4000/qds.1017>. Acesso em 27 mar. 2023.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CESAR, Lígia Vieira. **Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. Curitiba, 1990. Tese (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) – Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná (UFPR).

COLOMBO, Fausto; EUGENI, Ruggero (org.). **Storia della comunicazione e dello spettacolo in Italia: i media alla sfida della democrazia (1945-1978)**. Milano: Vita e Pensiero, 2018.

CONTU, Roberto. **Anni di piombo, penne di latta: 1963-1980. Gli scrittori dentro gli anni complicati**. Perugia: Aguaplano, 2015.

CORDEIRO, Janaína Martins. **A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento**. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

CORRENTE, Eleonora. **Nella bottega di un cantautore: analisi e ricostruzione genetica delle varianti de “La domenica delle salme”**. Tesi di laurea magistrale. Università degli Studi di Torino. Corso di laurea magistrale in letteratura, filologia e linguistica italiana. 2016/2017.

COVERI, Lorenzo (org.). **Parole in musica: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana**. Novara: Interlinea, 1996.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **A forma da festa: o Tropicalismo e seus estilhaços**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000, p. 149-158.

\_\_\_\_\_. Canção popular brasileira e mundialização. In: **Cerrados**, Brasília, v. 17, 2004, p. 119-135.

\_\_\_\_\_. Literatura e canção brasileira: a ressemiotização do ideário nacionalista. In: **Cerrados**, v. 22, 2006, p. 217-234.

DE ANDRÉ, Arriva Bob Dylan, il profeta del nostro scontento. In: **La Stampa**, a. 118, n. 124, 26 mai. 1976, p. 19.

DE ANGELIS, Enrico. **Musica sulla carta: quarant'anni di giornalismo intorno alla canzone**. Arezzo: Zona, 2009.

DANTAS, Fabrício Cordeiro. Jesus marginal em “Minha história” e “Faroeste Caboclo”: contraponto entre Chico Buarque e Renato Russo. In: **Atos do Congresso XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil**.

DE LUCA, Erri. **Anni di rame**. Milano: Feltrinelli, 2019.

DE LUIGI, Mario. **L'industria discografica in Italia**. Roma: Lato Side, 1982.

\_\_\_\_\_. **Storia dell'industria fonografica in Italia**. Milano: Musica e Dischi, 2008.

DE REGIBUS, Enrico; DE GREGORI, Francesco. **Quello che non so, lo so cantare**. Firenze: Giunti, 2003.

ECO, Umberto. **Apocalittici e integrati**. Milano: Bompiani, 1964.

\_\_\_\_\_. **Semiotica e filosofia del linguaggio**. Torino: Einaudi, 1984.

FABBRI, Franco. Il cantautore con due voci. In: GIUFFRIDA, Romano; BIGONI, Bruno (org.). **Fabrizio De André**. Accordi eretici. Milano: Euresis, 1997.

\_\_\_\_\_. **L'ascolto tabù**. Le musiche nello scontro globale. Milano: Il Saggiatore, 2005.

\_\_\_\_\_. **Il suono in cui viviamo**. Milano: Il Saggiatore, 2008.

\_\_\_\_\_. **Around the clock**. Una breve storia della popular music. Torino: UTET Libreria, 2008.

\_\_\_\_\_. **Non è musica leggera**. Milano: JacaBook, 2020.

\_\_\_\_\_. **Il tempo di una canzone**. Saggi sulla popular music. Milano: JacaBook, 2021.

FASOLI, Dorian. **Fabrizio De André: passaggi di tempo**. Roma: Coniglio Editore, 2009.

FEGIS, Mario Luzzatto. De André fra le "Nuvole". In: **Corriere della Sera**, 25 set. 1990, p. 31.

FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

FICO, Carlos. **Como eles agiam**. Os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FISCHER, Luís Augusto. Como ensinar o que aprendi sem perceber: a canção popular brasileira como um curso universitário. In FISCHER, Luís Augusto. LEITE, Carlos Augusto Bonifácio (orgs.). **O alcance da canção: estudos sobre música popular**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016, p. 10-29.

FLORES, Marcello; GOZZINI, Giovanni. **1968: un anno spartiacque**. Bologna: Il Mulino, 2018.

FRANZINELLI, Mimmo. **Rock & servizi segreti**. Musicisti sotto tiro: da Jimi Hendrix a Fabrizio De André. Torino: Bollati Boringhieri, 2022.

GALVÃO, Walnice Nogueira. 1968. MMPB: uma análise ideológica. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

GARCIA, Walter. A construção de “Águas de março”. In: BACCHINI, Luca (org.). **Maestro soberano**: ensaios sobre Antonio Carlos Jobim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 105-149.

\_\_\_\_\_. Conceitos, análises e ideias de Antonio Candido para quem estuda a canção popular. In: **Informe IEB**, 24 jul. 2017. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/wp-content/uploads/sites/127/2017/07/Informe-IEB-Especial-Antonio-Candido-v3.pdf> &gt;. Acesso em 17 jun. 2021.

GHEZZI, Paolo. **Il vangelo secondo De André**. Milano: Àncora, 2006.

GIANNINI, Stefano. **Storia di un impiegato, di Fabrizio De André**. Cagliari: La Riflessione, 2005.

GINSBORG, Paul. **Storia d’Italia dal dopoguerra a oggi**. Bologna: Einaudi, 2006.

GIORCELLI, Cristina; CATTARULLA, Camilla. **Lo sguardo esiliato**. Cultura europea e cultura americana fra delocalizzazione e radicamento. Napoli: Loffredo Editore, 2008.

GIUFFRIDA, Romano; BIGONI, Bruno (org.). **Fabrizio De André**. Accordi eretici. Milano: Euresis, 1997.

GODOY, Marcelo. **A casa da vovó**: uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), o centro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar. São Paulo: Alameda, 2014.

GOTOR, Miguel. **L’Italia nel Novecento**: dalla sconfitta di Adua alla vittoria di Amazon. Bologna: Einaudi, 2019.

GRAMSCI, Antonio. **Il materialismo storico**. Roma: Editori Riuniti, 1971.

GRASSANI, Enrico. **Anche se voi vi credete assolti...** Fabrizio De André: attualità del messaggio poetico e sociale. Pavia: Selecta, 2002.

GRASSO, Alfio. **Fabrizio De André**. Anarchia e poesia. Acireale-Roma: Bonanno, 2005.

GUARNACCIA, Matteo; FUCCI, Claudio (org.). **Re nudo pop & altri festival**: il sogno di Woodstock in Italia 1968-1976. Milano: VoloLibero, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HABERMAS, Jürgen. **Storia e critica dell’opinione pubblica**. Bari: Laterza, 1988.

HARDT, Michael. NEGRI, Antonio. **Comune**: oltre il privato e il pubblico. Milano: Rizzoli, 2010.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Tutte le liriche**. Milano: Mondadori, 2001.

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

IOVINO, Roberto. **Fabrizio De André: l'ultimo trovatore**. Genova: Frilli, 2006.

IGNAZI, Piero. La crisi della politica in Italia. In: **Treccani**, XXI Secolo, 2009. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-crisi-della-politica-in-italia\\_%28XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-crisi-della-politica-in-italia_%28XXI-Secolo%29/). Acesso em 4 abr. 2023.

JACHIA, Paolo. **La canzone d'autore italiana 1958-1997: avventure della parola cantata**. Milano: Feltrinelli, 1998.

KRAMER, Lawrence. Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism. In: **19th-Century Music**, Autumn, 1989, Vol. 13, No. 2 (Autumn, 1989), pp. 159-167.

LANCELOTI, Silvio. In: **Veja**, ed. 311, 24 ago. 1974, p. 108.

LANDI, Sandro. **Stampa, censura e opinione pubblica in età moderna**. Bologna: Il Mulino, 2011.

LANOTTE, Gioachino. **Cantalo forte: la Resistenza raccontata dalle canzoni**. Viterbo: Stampa alternativa, 2006.

\_\_\_\_\_. Per brevit  chiamato "artista". In: **Novecento.org**, 16 jul. 2019. Disponível em: <http://www.novecento.org/la-colonna-sonora-di-una-generazione/per-brevita-chiamato-artista-4684/>. Acesso em 13 out. 2019.

LA VIA, Stefano. La canzone d'autore come terreno d'incontro tra "colto" e "popolare" (con annotazioni critiche su alcune tendenze della popular music). In: **Rivista di Analisi e Teoria Musicale**, a. XXII, 201671-2, p.73-104.

LEFEBVRE, Henri. **Spazio e politica: il diritto alla citt  II**. Verona: Ombre Corte, 2018.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. **Catulo, Donga, Sinh  e Noel: a forma o da can o popular urbana no Brasil**. Disserta o (Mestrado em Literatura Brasileira). Porto Alegre: UFRGS, Programa de Pós-Gradua o em Letras, 2011.

LIMA, Luiz Octavio de. **Anos de chumbo: a militância, a repressão e a cultura de um tempo que definiu o destino do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2020.

LIMA, Rafael Gazzola de. **Meu samba   galo cantando antes do sol nascer: Sérgio Ricardo e a can o de protesto no sistema cancional brasileiro**. Brasília, 2019. Tese (Mestrado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília (UnB).

LIPERI, Felice. **Storia della canzone italiana**. Roma: Rai-Eri, 1999.

LONER, Beatriz. Dos caminhos perigosos ao vale das sombras. In: CARLI, Ana Mery Sehbe De; RAMOS, Flávia Brocchetto (org.). **Palavra prima: as faces de Chico Buarque**. Caxias do Sul (RS): EducS, 2006, p. 50-65.

LUKÁCS, Gyorgy. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MACHADO, Arlindo. **Os anos de chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1958-1985)**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MAJER, Carlo. Per una teoria dei rapporti tra musica e letteratura. In: FORTUNATI, Vita (org.). **Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne**, v. 2. Ravenna: Longo, 1992, p. 379-390.

MARASCHIN, Jaci Correia. Jesus Cristo na música popular brasileira. In: BOFF, Leonardo (org.). **Quem é Jesus Cristo no Brasil?** São Paulo: Aste, 1974, p. 97-111.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich (org.). **Opere complete**. Roma: Editori Riuniti, 1976.

\_\_\_\_\_. Capítulo VI, Inédito de **O Capital**: resultados do processo de produção imediata. São Paulo: Moraes, 1985.

\_\_\_\_\_. **Scritti sull'alienazione**: per la critica della società capitalista. Roma: Donzelli Editore, 2018.

MASTERS, Edgar Lee. **Antologia di Spoon River**. Milano: Euroclub, 1986.

MASTRORILLI, Enzo O. Con le sue canzoni polemiche ha sconfitto la TV. In: **Bolero teletutto**, nov. 1969.

MATOS, Cláudia N. (org.). **Ao encontro da palavra cantada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

MELLER, Lauro Wanderley. **Poetas ou Cancionistas?** Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2010.

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

MENEZES, Flo. Apresentação à edição brasileira: Adorno e o paradoxo da música radical. In: ADORNO, Theodor. **Introdução a Sociologia da música**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MIDDELTON, Richard. **Studiare la popular music**. Milano: Feltrinelli, 1994.

MONTANELLI, Indro; CERVI, Mario (org.). **L'Italia degli anni di piombo (1965-1978)**. Milano: Rizzoli, 2019.

MONTELEONE, Franco. RAI – Radiotelevisione Italiana. In: **Enciclopedia Treccani**, app. IV, III, p. 146. 1994. Disponível em [https://www.treccani.it/enciclopedia/rai-radiotelevisione-italiana\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/rai-radiotelevisione-italiana_%28Enciclopedia-Italiana%29/). Acesso em 22 fev. 2023.

MORETTI, Franco. **Opera mondo**: saggio sulla forma epica dal *Faust* a *Cent'anni di solitudine*. Milano: Einaudi, 2022.

MORETTI, Rita. **Indústria fonográfica**. Um estudo antropológico. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

MORIN, Edgar. **L'industria culturale**: saggio sulla cultura di massa. Bologna: Il Mulino, 1963.

MOTTA, Nelson. A cruzada tropicalista. In: **Última hora**, 5 fev. 1968.

MUSTO, Marcello. Introduzione. In: MARX, Karl. **Scritti sull'alienazione**: per la critica della società capitalista. Roma: Donzelli Editore, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira nos anos 60: apontamentos para um balanço historiográfico. In: **História**: questões e debates, n. 28. Rio de Janeiro: Ed. UGRJ, 1998.

\_\_\_\_\_. "Hoje preciso refletir um pouco": ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda, 1971/1978. In: **História**, v. 22, n. 1, p. 115-34, 2003.

\_\_\_\_\_. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70**: resistência política e consumo cultural. Actas del V Congresso Latinoamericano IASPM, 2002. Disponível em [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia\\_artigos/2napolitano70\\_artigo.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf). Acesso em 5 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Versão digital revista pelo autor, 2010. Disponível em: [https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO\\_A\\_CANCAO\\_digital](https://www.academia.edu/3821530/SEGUINDO_A_CANCAO_digital). Acesso em 21 jun. 2021.

\_\_\_\_\_. 2014. **1964**: história do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2021.

NAVARRO, Tomas. **Manual de entonación española**. New York: Hispanic Institute in the United States, 1944.

NERI, Michele; SASSI, Claudio; SETTIMO, Franco. **Fabrizio De André**: discografia ilustrata. Roma: Coniglio Editore, 2006.

NOBILE, Stefano. **Mezzo secolo di canzoni italiane**: una prospettiva sociologica. Roma: Carocci, 2012.

OLIVEIRA, Eliézer R. de. **As forças armadas**: política e ideologia no Brasil (1964-1969). Petrópolis: Vozes, 1978.

ORIOLES, Vincenzo. **Percorsi di parole**. Roma: Il Calamo, 2002.

ORSINI, Davide. Il Sessantotto dei manicomi, l'inizio della svolta nell'assistenza psichiatrica in Italia. In: **Nuova Rassegna di Studi Psichiatrici**, v. 18, 15 mai. 2019. Disponível em:

<https://www.nuovarassegnastudipsichiatrici.it/volume-18/sessantotto-manicomi-inizio-svolta-assistenza-psichiatrica-italia>. Acessado em 28 mar. 2023.

PASOLINI, Pier Paolo. Il «Potere» senza volto. In: **Corriere della Sera**, 24 jun. 1974.

PERONI, Marco. **Il nostro concerto**: la storia contemporanea tra musica leggera e canzone popolare. Milano: Mondadori, 2005.

PERRONE, Charles A. **Letras e letras da MPB**. Rio de Janeiro: ELO, 1988.

\_\_\_\_\_. Bons tons diversos versos: o compositor, célebres letristas e a poética da bossa nova. In: BACCHINI, Luca (org.). **Maestro soberano**: ensaios sobre Antonio Carlos Jobim. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 81-101.

\_\_\_\_\_. **Masters of contemporary brazilian songs**. Austin: University of Texas Press, 1989

PIRROTTA, Nino. I poeti della scuola siciliana e la musica. In: **Yearbook of Italian Studies**, v. 4, 1980, p. 5-12.

PISTARINI, Walter. **Il libro del mondo**: le storie dietro le canzoni di Fabrizio De André. Firenze: Giunti, 2010.

\_\_\_\_\_. **Poesia e musica e altri saggi**. Firenze: La Nuova Italia, 1995.

PIVANO, Fernanda; ROMANA, Cesare G.; SERRA, Michele. **De André il corsaro**. Novara: Interlinea, 2002.

PIVATO, Stefano. **Bella ciao**: canto e politica nella storia d'Italia. Roma-Bari: Laterza, 2005.

\_\_\_\_\_. **La storia leggera**: l'uso pubblico della storia nella canzone italiana. Il Mulino, Bologna, 2002

PODESTÀ, Andrea. **In direzione ostinata e contraria**. Genova: Zona, 2009.

PRATA, Mario. O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide. In: **Última hora**, 7 set. 1974. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/textos?Tipo=1&Busca=1974>. Acesso em 5 mar. 2023.

PRETTE, Maria Rita. **La mappa perduta**. Progetto memoria, v. 1. Roma: Sensibili alle foglie, 2019.

\_\_\_\_\_. **Sguardi ritrovati**. Progetto memoria, v. 2. Roma: Sensibili alle foglie, 1995.

\_\_\_\_\_. **Le parole scritte**. Progetto memoria, v. 3. Roma: Sensibili alle foglie, 2021.

\_\_\_\_\_. **Le torture affiorate**. Progetto memoria, v. 4. Roma: Sensibili alle foglie, 2022.

\_\_\_\_\_. **Il carcere speciale**. Progetto memoria, v. 5. Roma: Sensibili alle foglie, 2006.

PRÉVERT, Jacques. **Histoires**. Paris: Éditions Gallimard, 1963.

RANGEL, Lúcio; MORAES, Pêrsio de (org.). **Coleção revista da Música popular**. Coleção completa em fac-simile (setembro de 1954 – setembro de 1956). Rio de Janeiro: Editora Bem-Te-Vi e Funarte, 2006.

RANGEL, Malu. Me deixe mudo. In: CARLI, Ana Mery Sehbe De; RAMOS, Flávia Brocchetto (org.). **Palavra prima: as faces de Chico Buarque**. Caxias do Sul (RS): Educs, 2006, p. 68-87.

RIBEIRO, Hamilton. Chico põe nossa música na linha. In **Realidade**, 3, n. 7, p. 14-24, fev. 1972.

RIBEIRO, Renato Janine. A utopia lírica de Chico Buarque. In: **Letterature d'America**, a. XXIV, n. 102, 2004, p. 25-47.

ROMANA, Cesare G. **Smisurate preghiere**. Roma: Arcana, 2005.

\_\_\_\_\_. **Amico fragile: Fabrizio De André**. Roma: Arcana, 2009.

RONCAGLIA, Aurelio. Sul “divorzio tra musica e poesia” nel Duecento italiano. In: **L'Ars nova italiana del Trecento**, v. IV. Atti del 3° Congresso internazionale sul tema “La musica al tempo di Giovanni Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura”. Certaldo, 1978, p. 365-397.

ROSCH, Eleanor. Natural categories. In: **Cognitive Psychology**, v. 4, 1973, p. 328-350.

RUSSI, Roberto. **Letteratura e musica**. Roma: Carocci, 2005.

SABA, Umberto. **Trieste e una donna**. Milano: Mondadori, 1972.

SACHS, Curt. 1962. **Le sorgenti della musica**. Torino: Boringhieri, 1979.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTORO, Marco. La leggerezza insostenibile. In: **Rassegna italiana di sociologia**, 2/2000 – a. XLI, n. 2, aprile-giugno 2000, p. 206.

\_\_\_\_\_. Musica di chi? A proposito di storia e "popular music". In: **Contemporanea**, n. 7, v. 4, 2004, p. 673-688. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24652024>. Acesso em 7 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. **Genealogia della canzone d'autore**. Bologna: il Mulino, 2010.

SASSI, Claudio; PISTARINI, Walter (org.). **De André Talk**. Le interviste e gli articoli della stampa d'epoca. Roma: Coniglio Editore, 2008.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Corso di linguistica generale**. Bari: Editori Laterza, 2021.

SCHER, Steven Paul. Notes toward a Theory of Verbal Music. In **Comparative Literature**, Spring, 1970, v. 22, n. 2, Special numer on Music and Literature, p. 147-156.

\_\_\_\_\_. Literature and Music. In: BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph. **Interrelations of Literature**. New York: The Modern Language Association of America, 1982, p. 225-250.

\_\_\_\_\_. **Literatur und Musik**: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1984.

\_\_\_\_\_. **Essays on Literature and Music** (1967-2004). Amsterdam: Brill | Rodopi, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **Sequências brasileiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de (org.). **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 2015.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2017.

SILVA, Fernando de Barros e. A utopia desfeita (um retrato de Chico quando jovem). In: **Letterature d'America**, a. XXIV, n. 102, 2004, p. 5-23.

SOUZA, Paulo Henrique Vieira de. **Manguebeat e samba**: o sistema cancional brasileiro em tempos de neoliberalismo. Brasília, 2021. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília (UnB).

SQUEFF, Enio. Música e literatura: entre o som da letra e a letra do som. In: **Literatura e Sociedade**. São Paulo: USP, 1997. n. 2.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. Canção popular e direito de resistência no Brasil. In: **Letterature d'America**, a. XXXII, n. 1040, 2012, p. 5-29.

TALANCA, Paolo. **Nudi di canzone**: navigando tra i generi della canzone italiana attraverso il valor musical-letterario. Arezzo: Zona, 2010.

\_\_\_\_\_. **Il canone dei cantautori italiani**: la letteratura della canzone d'autore e le scuole delle età. Lanciano: Casa Editrice Rocco Carabba, 2017.

TARLI, Tiziano. **Beat italiano**: dai capelloni a Bandiera gialla. Roma: Castelvecchi, 2005.

TATIT, Luiz. **A canção**: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

\_\_\_\_\_. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. Elementos para a análise da canção popular. In: **Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 1, n. 2, dez. de 2003.

\_\_\_\_\_. 1951. A Sonoridade Brasileira. In: **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. Cancionistas invisíveis. In: **Cult**, n. 105, a. 9, p. 54-58, 2006.

\_\_\_\_\_. 1998. **Musicando a semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 2011.

\_\_\_\_\_. **Estimar canções**: estimativas íntimas na formação do sentido. Cotia (SP): Ateliê editorial, 2016.

TEIXEIRA, Terezinha Marlene Lopes. **A presença do outro no um**: um exercício de análise em canções de Chico Buarque (1964-1994). Porto Alegre, 1998. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS).

\_\_\_\_\_. A transgressão dos sujeitos em canções de Chico Buarque. In: CARLI, Ana Mery Sehbe De; RAMOS, Flávia Brocchetto (org.). **Palavra prima**: as faces de Chico Buarque. Caxias do Sul (RS): Educs, 2006.

TIBALDI, Lisa. **La poesia per musica di Fabrizio De André**. Arezzo: Zona, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. 3º ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

TOMASSI, Max De. Ilimitada conexão musical / Connessione musicale illimitata. In: **Comunità italiana**, “200 anos entre Brasil e Itália / 200 anni tra Brasile e Italia”, edição especial, 2022.

\_\_\_\_\_. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

TOSH, John. **Introduzione alla ricerca storica**. Firenze: La Nuova Italia, 1989.

VASCONCELLOS, Gilberto de. **Música popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VAZ, Alexandre Fernandez. Notas sobre a relação de teoria e prática em Antonio Gramsci e Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. In: **Perspectiva**, Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 425-442, jul./dez. 2002.

VECCHIONI, Roberto. La parola tra canzone d'autore e poesia. In COVERI, Lorenzo (org.). **Parole in musica**: lingua e poesia nella canzone d'autore italiana. Novara: Interlinea, 1996.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. “Gente humilde”: um tema, duas canções. **Música Popular em Revista**, Campinas, a. 2, v. 2, p. 37-66, janeiro/junho de 2014.

VIVA, Luigi. **Non per un dio ma nemmeno per gioco**: vita di Fabrizio De André. Milano: Feltrinelli, 2016.

WARREN, Austin; WELLEK, René. **Teoria della letteratura**. Bologna: Il Mulino, 1978.

WEBER, William. Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870, In: **International Review of the Aesthetics and the Sociology of Music**, VIII, 1977, n. 1.

WERNECK, Humberto. **Chico Buarque: letra e música**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Tantas palavras**. Edição revista e ampliada de “Chico Buarque: letra e música”. . São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (org.) **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: MATOS, Cláudia N. (org.). **Ao encontro da palavra cantada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

\_\_\_\_\_ (org.) **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

\_\_\_\_\_. O Minuto e o Milênio ou Por Favor, Professor, Uma Década de Cada Vez. In: WISNIK, José Miguel (org.). **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

WOLF, Werner. Musicalized fiction and intermediality. Theoretical aspects of word and music studies. In: BERNHART, Walter; SCHER, Steven Paul; WOLF, Werner (org.). **Word and Music studies**, v. 1: defining the field. Amsterdam: Rodopi, 1999, p. 37-58.

\_\_\_\_\_. Intermediality revisited. Reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality. In: LODATO, Suzanne M.; ASPDEN, Suzanne; BERNHART, Walter (org.). **Word and Music studies**, v. 4: essays in honor of Steven Paul Scher and on cultural identity and the musical stage. Amsterdam: Rodopi, p. 13-34.

YEVTUSHENKO, Yevheny. **La centrale idroelettrica di Bratsk**. Milano: Rizzoli, 1965.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque: para seguir minha jornada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. **Chico Buarque para todos**. Rio de Janeiro: Ímã Editorial, 2016.

## REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

ACORDA, AMOR. Intérprete: Julinho da Adelaide. Compositor: J. da Adelaide, L. Paiva. In: **Sinal fechado**. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1974. 1 LP, lado B, faixa 7.

AGORA, FALANDO SÉRIO. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: C. Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda n. 4**. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1970. 1 LP, lado A, faixa 4.

AL BALLO MASCHERATO. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani. In: **Storia di un impiegato**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1973. 1 LP, lado A, faixa 4.

AMICO FRAGILE. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André. In: **Volume 8**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1975. 1 LP, lado B, faixa 8.

APESAR DE VOCÊ. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: C. Buarque. In: **Apesar de você / Desalento**. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1970. 1 compacto simples, lado A.

BAIOQUE. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: C. Buarque. In: **Quando o Carnaval chegar**. Intérpretes: Maria Bethânia, Chico Buarque, Nara Leão, PB-4. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972. 1 LP, lado A, faixa 2.

BLASFEMO, Un. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani. In: **Non al denaro, non all'amore né al cielo**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1971. 1 LP, lado A, faixa 4.

BOMBA IN TESTA, La. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani. In: **Storia di un impiegato**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1973. 1 LP, lado A, faixa 3.

BOM CONSELHO. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: C. Buarque. In: **Caetano e Chico juntos e ao vivo**. Intérpretes: Chico Buarque, Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972. 1 LP, lado A, faixa 1.

CÁLICE. Intérpretes: Chico Buarque, Milton Nascimento. Compositores: C. Buarque, G. Gil. In: **Chico Buarque**. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1978. 1 LP, lado A, faixa 2.

CANZONE PER L'ESTATE. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, F. De Gregori. In: **Volume 8**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1975. 1 LP, lado B, faixa 7.

CARA A CARA. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: C. Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda n. 4**. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1970. 1 LP, lado B, faixa 10.

CARA CARA. Intérprete: Chico Buarque. Compositores: S. Bardotti, C. Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda em italiano**. Intérprete: Chico Buarque. São Paulo: RGE, 1969. 1 compacto simples, lado B.

CITTÀ VECCHIA, La. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, E. Monti. In: **Canzoni**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1974. 1 LP, lado B, faixa 8.

CONSTRUÇÃO. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: C. Buarque. In: **Construção**. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1971. 1 LP, lado A, faixa 4.

CORDÃO. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: C. Buarque. In: **Construção**. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1971. 1 LP, lado A, faixa 5.

COTIDIANO. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: C. Buarque. In: **Construção**. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1971. 1 LP, lado A, faixa 2.

DEUS LHE PAGUE. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: C. Buarque. In: **Construção**. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1971. 1 LP, lado A, faixa 1.

DOMENICA DELLE SALME, La. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, M. Pagani. In: **Le nuvole**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Ricordi, 1990. 1 LP, lado A, faixa 4.

GENTE HUMILDE. Intérprete: Chico Buarque. Compositores: C. Buarque, V. de Moraes, Garoto. In: **Chico Buarque de Hollanda n. 4**. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1970. 1 LP, lado A, faixa 5.

GIUDICE, Un. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani. In: **Non al denaro, non all'amore né al cielo**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1971. 1 LP, lado A, faixa 3.

INFANZIA DI MARIA, L'. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, G. Reverberi. In: **La buona novella**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1970. 1 LP, lado A, faixa 2.

LAUDATE HOMINEM. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, G. Reverberi. In: **La buona novella**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1970. 1 LP, lado B, faixa 10.

MALATO DI CUORE, Un. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani. In: **Non al denaro, non all'amore né al cielo**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1971. 1 LP, lado A, faixa 5.

MAMBEMBE. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: C. Buarque. In: **Quando o Carnaval chegar**. Intérpretes: Maria Bethânia, Chico Buarque, Nara Leão, PB-4. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972. 1 LP, lado A, faixa 1.

MATTO, Un (Dietro ogni scemo c'è un villaggio). Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani. In: **Non al denaro, non all'amore né al cielo**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1971. 1 LP, lado A, faixa 2.

MEDICO, Un. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani. In: **Non al denaro, non all'amore né al cielo**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1971. 1 LP, lado B, faixa 6.

MINHA HISTÓRIA. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: C. Buarque, L. Dalla, P. Pallottino. In: **Construção**. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Phonogram, 1971. 1 LP, lado B, faixa 9.

MORIRE PER DELLE IDEE. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, G. Brassens. In: **Canzoni**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1974. 1 LP, lado B, faixa 6.

PARTIDO ALTO. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: C. Buarque. In: **Caetano e Chico juntos e ao vivo**. Intérpretes: Chico Buarque, Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Phonogram, 1972. 1 LP, lado A, faixa 2.

PELAS TABELAS. Intérprete: Chico Buarque. Compositor: C. Buarque. In: **Chico Buarque (1984)**. Intérprete: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Barclay, 1984. 1 LP, lado A, faixa 1.

RITORNO DI GIUSEPPE, II. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, G. Reverberi. In: **La buona novella**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1970. 1 LP, lado A, faixa 3.

SOGNO NUMERO DUE. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, R. Dané, N. Piovani. In: **Storia di un impiegato**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1973. 1 LP, lado A, faixa 5.

SUONATORE JONES, II. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, G. Bentivoglio, N. Piovani. In: **Non al denaro, non all'amore né al cielo**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1971. 1 LP, lado B, faixa 9.

TESTAMENTO DI TITO, II. Intérprete: Fabrizio De André. Compositores: F. De André, C. Castellani. In: **La buona novella**. Intérprete: Fabrizio De André. Milano: Produttori Associati, 1970. 1 LP, lado B, faixa 9.