

Valéria Zogbi Bernardo

Um Estudo das Metáforas na Música de Chico Buarque de Hollanda

Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão- COGEAE

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP

São Paulo

Valéria Zogbi Bernardo

Um Estudo das Metáforas na Música de Chico Buarque de Hollanda

Monografia apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Especialista em Língua Portuguesa, sob a orientação da Professora Doutora Aparecida Regina Borges Sellan.

Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão- COGEAE

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP

São Paulo

SUMÁRIO

Dedicatória.....	2
Agradecimentos.....	3
Resumo.....	4
Abstract.....	5
Introdução.....	7
Capítulo I – Fundamentação Teórica.....	10
1.1 A metáfora: em busca de uma definição.....	11
1.2 A metáfora por diferentes visões.....	16
1.3 A metáfora como discurso argumentativo.....	20
Capítulo II – O contexto que situa o autor.....	23
2.1 Chico é inserido na História.....	23
2.2 Chico faz História.....	25
2.3 Chico e os Festivais.....	26
2.4 Em tempos de Ditadura.....	28
2.5 O Pseudônimo.....	33
2.6 Chico e a Timidez.....	34
Capítulo III – Análise do <i>Corpus</i>	36
3.1 Letra 1 – Cálice.....	38
3.2 Letra 2 – Apesar de Você.....	47
Considerações Finais.....	55
Referências Bibliográficas.....	58
Anexos.....	59
I. Entrevista – Última Hora.....	59
II. Letra 1 – Cálice.....	67
III. Letra 2 – Apesar de Você.....	69
IV. Fotos.....	71

DEDICATÓRIA

Dedico esta Monografia, primeiramente a Deus, por ter me guiado e por ter me dado firmeza e perseverança no meu propósito. Dedico também à minha querida mãe, que já mora com papai do céu, e tudo fez para que eu realizasse esse desejo; ao meu amado pai, pelo apoio na vida em tudo que me disponho a fazer, e, sem o qual eu nem teria iniciado este curso; à irmã que Deus me deu na Terra, Sô, que acredita em mim e tanto me incentiva; aos amigos, que me acompanham e torcem pelo meu sucesso; a todos que conheci durante este curso, que me fizeram bem, que me ensinaram muito e, de certa maneira, colaboraram para que eu me tornasse um ser humano melhor. Dedico este trabalho também aos vários professores que passaram pela minha vida durante o curso, por acreditarem na minha capacidade. E, finalmente, dedico, de uma maneira especial, ao Luiz Marcos, por fazer parte da minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela possibilidade da vida.

Àquela que acreditou na minha capacidade, incentivou-me, partilhou comigo sua sabedoria, exercitou sua compreensão, sua paciência, sua dedicação, me recebeu de coração aberto, demonstrando sempre seu amor pela profissão escolhida, e me fez reunir forças para confeccionar esta monografia. A ela o meu carinho, minha orientadora Professora Doutora Aparecida Regina Borges Sellan.

Aos meus amados pais Sebastião e Olga (*in memoriam*) pelo infinito amor que sempre me dedicaram.

Àquele que soube perdoar minhas falhas e me apoiou nesta tarefa, Luiz Marcos. Aos amigos e familiares que, direta ou indiretamente, contribuíram para que este trabalho pudesse acontecer.

RESUMO

Este trabalho pretende compreender como o compositor Chico Buarque de Hollanda faz uso das figuras de linguagem, mais especificamente das metáforas, na composição das suas letras de músicas. No decorrer deste trabalho, será identificada a relação entre as metáforas e a história do Brasil nos anos marcados pela ditadura militar, abrangendo a década de 1970.

Por meio dessas composições pretende-se demonstrar o uso de metáforas como possibilidade das palavras adquirirem diversos significados, gerando várias possibilidades de interpretações. Procuraremos ainda, revelar, com as devidas análises das canções selecionadas deste período, que essa figura de linguagem poderá se tornar a característica marcante dessa década, sendo empregada como um recurso para camuflar uma voz de protesto contra o sistema vigente.

Para alcançar o objetivo esperado, propomos realizar um trabalho de pesquisa bibliográfica complementada por pesquisa documental. Os aspectos histórico, social, e cultural do Brasil, neste período, serão registrados apontando uma breve passagem da vida e da trajetória musical do compositor, bem como sua influência no período da repressão.

ABSTRACT

This work seeks to understand how the composer Chico Buarque de Hollanda makes use of figures of language, more specifically of metaphors, in the composition of their lyrics. In the course of this work, will be identified the relationship between metaphors and the history of Brazil in years marked by the military dictatorship, spanning the 1970s.

Through these compositions intended to demonstrate the use of metaphors such as the possibility of the words acquire different meanings, generating various interpretations. We will also reveal, with proper analyses of selected songs from this period, this figure of speech may become the hallmark of this decade, being employed as a resource to disguise a voice of protest against the current system.

Expected to achieve the goal, we propose a bibliographic search supplemented by desk research. The historical, social, and cultural of Brazil during this period will be recorded by pointing a brief passage of life and the composer's musical trajectory, as well as its influence in the period of repression.

“Tudo o que é ligado à palavra me interessa”

Chico Buarque (apud Bolle, 1980, p. 97)

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema um estudo da metáfora em letras de músicas escritas por Chico Buarque de Hollanda, na década de 1970. Tem por objetivo geral verificar como, estrategicamente, o autor construiu seu discurso de forma a representar o momento político social vivido naquele período. Desse modo, compreende-se que, para proteger-se da forte censura vigente em razão do contexto histórico da repressão política, o compositor valeu-se de enunciados criativos e metafóricos para dizer o que não era permitido ser dito.

Sabe-se que naquele período muitos artistas, ligados aos movimentos contrários à ditadura, procuraram meios de registrar suas posições por meio de sua arte. Assim, têm-se obras nas mais diferentes áreas como escultura, pintura, teatro, literatura, música, dentre outras, que trazem registros subliminares das experiências vividas. Para esta pesquisa, interessam, em especial, as músicas de Chico Buarque de Hollanda, em razão de sua projeção e aceitação do grande público, possibilitadas pelos grandes festivais.

Com o intuito de manter-se protegido da perseguição política declarada aos grupos e aos movimentos, foi comum, entre os artistas, o uso de diferentes estratégias, a fim de driblar a censura da época. É nesse sentido que a metáfora está muito presente na produção de letras de música de Chico Buarque de Hollanda.

Assim, analisar as letras de músicas do período selecionado faz-se necessário, a fim de buscar resgatar, pelos implícitos propiciados pela metáfora, as representações, os registros subjetivos desse autor em relação à sua avaliação sobre as relações políticas daquele tempo.

Quanto aos objetivos específicos, pretendemos:

1. Estudar a metáfora por diferentes perspectivas como uma figura de linguagem, a fim de auxiliar na construção de implícitos/representações.
2. Reconstruir o contexto histórico e político no Brasil da época da década de 1970, para situar cronologicamente o autor-compositor Chico Buarque de Hollanda.
3. Analisar as representações do autor sobre o contexto da época implícitas nas metáforas presentes nos enunciados das letras de músicas por ele escritas.

Para as análises, foram selecionadas as seguintes letras de música de Chico Buarque: *Apesar de Você* e *Cálice*.

Metodologicamente, o procedimento adotado foi selecionar no conjunto de versos, aqueles que se traduziam em metáforas para, a partir deles, procurar levantar os sentidos ali construídos. Dessa forma, foi possível estabelecer uma relação entre os acontecimentos identificados no momento histórico relativo ao tempo vivido pelo autor (itens 2.4 e 2.5) com as referências aludidas como “pano de fundo” para suas representações nas letras analisadas.

Quanto ao embasamento teórico, consideramos os estudos sobre a metáfora recorrendo aos teóricos: Lakoff, Johnson, Reboul, Ricoeur, Fontanier, Ricciardi, Palma, Jensen, Pontes e Abreu.

Esta Monografia está organizada por três capítulos, a saber: o primeiro trata da fundamentação teórica; o segundo retrata o contexto que situa o autor; o terceiro apresenta a análise do corpus.

“Em um artigo publicado em 1986, Lakoff busca aprofundar-se na explicação do conceito metafórico, baseado na similaridade. O conceito metafórico AMOR É UMA VIAGEM apresenta atualizações diversas, englobando até as formas como se viaja: *Nossa relação não chega a lugar algum / O namoro está decolando / O casamento afundou* e muitas outras. Elas indicam que se conhece um domínio da experiência AMOR por outro VIAGEM. Assim procede a metáfora. Ela pode ser compreendida como um mapeamento do domínio da fonte VIAGEM, para o domínio do alvo AMOR, havendo uma correspondência ontológica biunívoca de elementos de conjuntos diferentes. Vê-se, assim, que se estabelece uma relação de equivalência entre os dois domínios, o que permite raciocinar-se sobre o amor com o conhecimento que se usa para raciocinar sobre viagem. As correspondências ontológicas mapeiam o cenário viagem, chamado de *estrutura do conhecimento*, para uma correspondência no cenário amor, com vistas a encontrar a alternativa de ação, o que mostra ser a metáfora uma questão de raciocínio e não de linguagem. Nessa medida, afirma Lakoff que, na língua inglesa há uma única metáfora para se conceituar amor, qual seja AMOR É UMA VIAGEM, sendo os demais casos meras manifestações lingüísticas desse conceito metafórico e não outras metáforas” (Palma, 1988).

CAPÍTULO I

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Este capítulo apresenta alguns estudos sobre a metáfora, e tem por objetivo reconstruir um breve percurso dos estudos que a situam como uma figura responsável por condensar e/ou expandir sentidos que são reconstruídos nos discursos, como forma de representar a avaliação sobre o acontecimento do mundo interior e exterior.

Desde 1924 alguns filósofos como Theodor Adorno e Walter Benjamim e, mais tarde, Herbert Marcuse e Erich Fromm, alertaram a todos sobre o perigo da cultura de massa e da indústria cultural.

Viver em sociedade remete a todos a duas ordens de reflexão, conforme Abreu (2001), sendo a primeira, que a sociedade cresceu e se expandiu demais; de empregados que entregavam as cartas de seus patrões, evoluiu para um sistema de correio aperfeiçoado e confiável, telefone, fax, internet e até assistir em tempo real pela TV aos acontecimentos do planeta: a célebre *globalização*! A segunda trata-se de que, vitimados por uma educação desestimulante, submetidos ao julgamento crítico da opinião pública, massificados pela mídia, vive-se adiando ou perdendo os sonhos, levando a um destino insatisfatório até mesmo pessoas que conseguem sucesso financeiro e prestígio pessoal, que mesmo tornando-se famosas acabam por sofrer a doença da solidão.

Para obter êxito, produzir mais, saber gerenciar as relações com as pessoas nos campos profissional e pessoal, é preciso saber conversar, argumentar, para expor os pontos de vista de cada lado. Argumentar não é vencer alguém ou forçá-lo a submeter-se à vontade de um indivíduo; essa é a definição de *guerra* pelo militar alemão Von Clausewitz, e não de argumentação, como pensa o senso comum. Argumentar é saber integrar-se ao universo do outro e obter o que se deseja de modo cooperativo, construtivo, traduzindo a verdade de um dentro da verdade do outro.

Segundo Abreu (2001), para ser bem-sucedido não basta ter inteligência, boa formação universitária, falar várias línguas; o verdadeiro sucesso depende da habilidade de relacionamento interpessoal, da capacidade de compreender e comunicar idéias e emoções. O desenvolvimento das capacidades de ler, falar e escrever bem se torna

necessário para se alcançar o sucesso nos dias atuais. O autor afirma que o mais importante não são as ações em si, mas o ato de transformá-las em conhecimento.

Uma das maneiras pelas quais as pessoas se comunicam em seu cotidiano, a fim de se fazerem compreender pelo outro, é a linguagem coloquial por meio da fala; através desta, se destaca o uso acentuado da figura de linguagem denominada *metáfora*, por ser a forma mais abrangente, adotada pelo ser humano, de se fazer entender com clareza.

1.1 A metáfora: em busca de uma definição

Metáfora, de acordo com a *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, é uma relação verbal condensada em que uma idéia, imagem ou símbolo pode, através da presença de uma ou mais idéias, imagens ou símbolos, ser enriquecida em viveza, complexidade ou quantidade de implicações.

Na antiguidade, fazia-se uma restrita análise lingüística sobre as figuras; pode-se citar Quintiliano, que definia a metáfora apenas como *uma comparação abreviada, mais concisa que a semelhança* (Ricciardi, 1979, apud Liguierin). No período Clássico ainda se confundia atitude descritiva com prescritiva, de sorte que os mestres Dumarsais, Fontanier e Littré ainda condenavam metáforas ousadas.

Os fenômenos lingüísticos já eram percebidos no tocante às figuras de forma geral e, à metáfora, em particular. Percebia-se a transformação natural de uma palavra numa significação diferente: Dumarsais fala em transferência de significação devido a uma comparação que existe no espírito; Fontanier refere-se à apresentação de uma idéia sob o sinal de outra, devido à semelhança entre ambas. No Romantismo estimulavam-se metáforas ousadas.

Conforme Palma e Ricciardi (1983), a metáfora é um metassemema, pois se caracteriza pela modificação do conteúdo semântico de um termo; é uma figura que trabalha o plano do significado. Resulta de um processo retórico que se explicita por meio de operações substanciais de supressão parcial de semas ou supressão/adjunção parcial de semas. Desenvolve-se nos dois planos da expressão: no plano denotativo, por meio de desvios lingüísticos que alteram a redundância semântica, quebrando a

homogeneidade do enunciado. Tais desvios constroem signos opacos ou motivados não-isotopicamente.

Conotativamente, são recuperados pela auto-correção, fundamentada na motivação por similaridade, que reconstrói a isotopia. A metáfora sintagmática, por ser mais simples é mais comum. E então, decorre dessas características uma decodificação mais rápida. Entretanto, a maior simplicidade de construção linguística, em relação à metáfora paradigmática, não a impede de ser ousada, uma vez que os dois sememas estão presentes, nem de ser expressiva em termos de textualidade.

São três as figuras mais conhecidas tidas como metassememas, caracterizando-se, portanto, todas pela mudança de sentido: metáfora, metonímia e sinédoque. A metáfora, porque nela modificamos o conteúdo semântico de um termo, baseados na similitude; a metonímia e a sinédoque porque fazemos o mesmo, baseados na contiguidade e abrangência, respectivamente.

A metáfora possui uma alta taxa de informação. Similaridade, contiguidade e abrangência são motivações linguísticas que levam a associar uma coisa à outra. Sendo a associação um trabalho mental, individual, e sendo ela a característica essencial da linguagem conotativa, conclui-se que todo metassememas seja motivado e conotado, conforme Ricciardi.

Por metáfora entende-se, segundo Reboul (1998), a designação de uma coisa com o nome de outra que estabeleça com ela uma relação de semelhança; é uma comparação abreviada, que substitui o *é como* por *é*: *Ela é* [bela como] *uma rosa*; *O olho* [olha como se] *escuta*. Esta metáfora é baseada na semelhança entre termos heterogêneos, que não possuem matéria nem medida comum - *Sofia não é uma pedra de gelo*, nem *é como uma pedra de gelo*, por isso essa metáfora se dá por uma semelhança de relações entre termos heterogêneos.

Logo, se a metáfora for desenvolvida e a ela restituído o *como*, ter-se-á uma figura de comparação especial, que segundo os ingleses se chama *símile*. Esta figura consiste numa comparação entre termos heterogêneos, como *Ela canta como um rouxinol*, que em metáfora abreviar-se-á em *O rouxinol*.

J.V.Jensen, em um artigo intitulado “*Metaphorical Constructs for the Problem-solving Process*”, (Abreu, 2001), propõe uma interessante classificação das metáforas em cinco diferentes grupos: metáforas de *restauração*, metáforas de *percurso*, metáforas de *unificação*, metáforas *criativas* e metáforas *naturais*.

Nas **metáforas de restauração**, Jensen sugere que algo sofreu uma avaria e deverá ser reparado; esse tipo de metáfora possui quatro classificações: metáfora *médica*, de roubo, de conserto e de limpeza.

A *metáfora médica*, de grande poder argumentativo, remete-se a males, remédios e curas; o desejo de se manter saudável é sempre urgente, pois da saúde dependem a vida e a morte, ganhando uma importância relevante ao dizer que “O governo criou a *quimioterapia* do real para extirpar o *câncer* da inflação...”.

Já na *metáfora de roubo*, algo foi retirado e é preciso reparação. Como exemplo, temos o poema de Eduardo Alves da Costa:

No Caminho, com Maiakovski

Na primeira noite, eles se aproximam
e colhem uma flor do nosso jardim.
E não dizemos nada.
Na segunda noite, já não se escondem;
pisam as flores, matam nosso cão.
E não dizemos nada.
Até que um dia o mais frágil deles
Entra sozinho em nossa casa,
rouba-nos a luz e, conhecendo o nosso medo,
arranca-nos a voz da garganta.
E, porque não dissemos nada,
Já não podemos dizer nada.

Colher uma flor sugere tirar algo de nós, mas de pequena importância. *Pisar as flores, matar nosso cão*, sugere tirar de nós coisas cuja perda nos faz sofrer. *Roubar-nos a luz e arrancar-nos a voz* sugere eliminar definitivamente nossa capacidade de oferecer resistência àquele que nos invade.

Na *metáfora de conserto*, segundo Jensen (apud Abreu, 2001), algo se estragou e deve ser consertado; “*é preciso descobrir a fórmula do cimento capaz de unir as*

peças” como na tragédia de Ayrton Senna que teve um lado luminoso, pois serviu para *cimentar* um pouco nossa solidariedade.

Já a *metáfora de limpeza*, para esse autor, é didática, e construiu, por exemplo, a carreira política de Jânio Quadros, ex-Governador e ex-Prefeito de São Paulo, e ex-Presidente do Brasil, pois seu símbolo era uma vassoura para varrer a “*sujeira*” política do país. Temos também outro exemplo: Apesar das turbulências na cúpula da Globo, uma de suas estrelas saiu para *arejar* os neurônios.

Jensen denomina as **metáforas de percurso** as mais usadas; elas associam a resolução de problemas a uma jornada. Einstein, quando estava construindo a teoria da relatividade, se imaginava cavalcando um raio de luz. São subdivididas em:

- Percurso *em terra*: Apesar das vitórias, a *estrada* ainda será *longa e tortuosa*.
- Percurso *no mar*: Um ministro pode fenecer sem dar solução aos problemas. Um ex-ministro, não. É um sábio vitalício. *Navega* por velhas questões com a virgindade de um noviço (Josias de Souza).
- Percurso *de cativo*: alguém é escravo de um vício: Submetidos a uma *servidão* que se ignora a si mesma, o homem torna-se “*lacaio* do instante”, “*escravo* da manchete do dia”. Reduzido à condição de consumidor, aceita, sem resistência, a padronização da cultura (Olgária Matos).
- Percurso *no ar*: Bastante comum nos Estados Unidos, os lançamentos virtuais de livros começam a *decolar* no Brasil.

J.V.Jensen também apresenta as **metáforas de unificação** que se dividem em:

- Metáforas *de parentesco*: Que o PSDB se parece cada vez mais com o PMDB, isso nem se discute. São *irmãos siameses* nos métodos e na forma de operar a política.
- Metáfora *pastoral*: [...] O governo que ora conta o rebanho não reúne mais os carneiros da primeira hora (*Folha de São Paulo*, 4.2.1997, pp. 1-3).
- Metáfora *esportiva*: Meu emprego está na marca do *pênalti*.

As **metáforas criativas**, conforme o autor, se subdividem em:

- metáfora *de construção*: Toda vida não é mais que uma união. Uma união de pedras é *edifício*; uma união de tábuas é *navio*; uma união de homens é *exército*.
- Metáfora *de tecelagem*: Um galo sozinho não tece a manhã: ele precisará sempre de outros galos (João Cabral de Melo Neto).
- Metáfora *de composição musical*: Até sua morte, em 1940, Thompson manteve-se *afinado* com a física de seu tempo.
- Metáfora *de lavrador*: usa imagens ligadas ao preparo da terra:

Casa no Campo, Tavito

Eu quero uma casa no campo
Do tamanho ideal
Pau a pique e sapê
Onde eu possa *plantar* meus amigos
Meus discos meus livros
E nada mais

E por fim as **metáforas naturais** de Jensen que se subdividem em metáforas *de claro-escuro*, de fenômenos *naturais* e *biológicas*.

As duas primeiras se referem a imagens do dia contrastando com a noite, da tempestade com a bonança, entre outros. Como exemplo temos: Seguindo a idéia de que depois da *tempestade* vem a *calmaria*, a palavra batiza aquela que passou pelo inferno, comeu o pão que o diabo amassou, mas conseguiu dar a volta por cima e chegou lá.

A *metáfora biológica* representa seres humanos como animais; dizer que um conhecido político é *raposa* significa dizer que ele é esperto.

Carlos Heitor Cony (apud Abreu, 2001:123) realizou uma metáfora biológica para dar visibilidade à sua tese, de que o mercado globalizado tem um efeito predador nos seres humanos, produzindo uma quantidade imensa de miseráveis.

1.2 A metáfora por diferentes visões

Lakoff e Johnson (1980) trazem que a questão da metáfora não pode ser tratada como marginal pelos estudos linguísticos, uma vez que a língua que usamos no nosso dia-a-dia se assenta numa base, em grande parte, metafórica, ou seja, baseados na evidência linguística, os autores constataam que a maior parte do nosso sistema conceptual ordinário é de natureza metafórica.

Segundo os autores, a linguagem é uma fonte de evidência importante de como é o sistema conceptual que utilizamos para pensar e agir. Assim, um conceito metafórico estrutura o que fazemos quando discutimos, assim como a maneira pela qual compreendemos o que fazemos. De acordo com Lakoff e Johnson (1980), a essência da metáfora é *compreender* e *experenciar* uma coisa em termos de outra. Para esses autores, a metáfora não é somente uma questão de linguagem, ou seja, de meras palavras, mas, pelo contrário, os processos do pensamento são em grande parte metafóricos.

Para Lakoff e Johnson, a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não só na linguagem, mas no pensamento e na ação. Na maioria dos pequenos atos de nossa vida cotidiana pensamos e agimos automaticamente, seguindo linhas de conduta que são difíceis de apreender, e uma das maneiras de desvendá-las é considerar a linguagem.

Para começar a identificar em detalhes quais são as metáforas, a nossa maneira de perceber, de pensar e de agir, os autores usam o conceito de *Discussão* e a metáfora conceptual *Discussão é guerra*, ou seja, examinam várias expressões dos falantes, em inglês, para se referir a uma discussão, e verificam que muitas delas são também utilizadas quando o assunto é guerra; fala-se de discussão como se fosse guerra. Exemplos estão presentes, na nossa linguagem cotidiana, numa variedade de expressões: Suas críticas foram *direto ao alvo*; Jamais *ganhei* uma discussão com ele; Se você usar essa *estratégia*, ele vai *esmagá-lo*.

A sistematicidade no uso dessas expressões, segundo Lakoff e Johnson, não seria uma mera questão de língua; afirmam que se assim se fala é porque, na cultura norte-americana, o próprio conceito de discussão é estruturado em termos do conceito de guerra. Entre nós brasileiros, ocorre o mesmo, segundo Kneipp (apud Pontes, 1990).

As metáforas estruturais, de acordo com Lakoff e Johnson (1980), são princípios de estruturação conceitual da realidade. Elas estruturam nosso sistema conceitual de

modo sistemático, revelando a visão de mundo de uma dada comunidade. Como exemplo, temos a metáfora estrutural *leitura é alimento*, implicando a concepção para os leitores, experimentarem, devorarem, digerirem ou saborearem textos e livros (Palma, 1998).

A relação metafórica, segundo Tolentino (apud Pontes, 1990), já foi descrita como comparação, contraste, analogia, similaridade, justaposição, identidade, tensão, colisão, fusão, e tem-se dado diferentes interpretações quanto à natureza, operação e função da metáfora na poesia.

Relembra Ricciardi (1979), que todo arranjo verbal se faz através da seleção e combinação. Enquanto a primeira pode ocorrer por equivalência, semelhança, dessemelhança, sinonímia ou antonímia, a segunda se faz por contiguidade. Uma das diferenças entre a função referencial e a poética repousa nesse arranjo. Quando se tem em vista a função denotativa ou cognitiva, a seleção e a combinação realizam-se de maneira a enfatizar o contexto. Quando se visa à função poética, focalizando a mensagem por ela mesma, a seleção e a combinação têm uma natureza particular, sendo a equivalência, a forma predominante de seleção.

Ainda segundo Ricciardi, essas são as principais características da função poética, e a poesia é o meio onde mais se exercitam essas características, e podendo ser a poesia definida como *a expressão do “eu” por meio da metáfora*, torna-se clara a ligação entre essas posições e a metáfora. Jakobson afirma que a equivalência na seleção e a substituição são a base comum da metáfora; que ela constitui uma relação interna da linguagem e atinge a organização sêmica dos elementos que entram no processo.

Quando se diz que a teoria de Cohen baseia-se na de Jakobson, pode-se prová-lo através de sua definição de metáfora: ela é uma infração ao código da língua, isto é, é a transmutação do sistema ou paradigma. A frase *O dilúvio destruiu tudo, menos a arca de Noé*, que pairava sobre as águas, pode ser entendida como tal literalmente; o mesmo não se pode dizer de: *No dilúvio da noite, a arca do teu corpo*, em que a função poética, tão evidente, não chega a apagar a referencial, embora seja predominante.

Ao definir figuras do discurso, Ricciardi remete-se a Fontanier (1979), que as define como as formas, os traços ou os contornos mais ou menos assinaláveis e de um efeito mais ou menos feliz pelos quais o discurso, na expressão das idéias, dos pensamentos ou sentimentos, se afasta mais ou menos do que é a expressão simples e

comum. A figura pode ser indiferentemente referida à palavra, à frase ou aos traços do discurso que expressem o movimento do sentimento e da paixão. A figura, como a epífora de Aristóteles, se diz apenas por metáfora; as figuras estão para o discurso como os contornos, os traços, a forma exterior estão para o corpo.

Para Fontanier (apud Ricoeur, 1983), a *metáfora* é uma figura e a palavra *figura* é uma palavra metafórica. Ele se limita a observar que esta metáfora não poderia ser vista como uma verdadeira figura, porque não possuímos na língua outra palavra para a mesma idéia. Ricoeur (1983) aponta dois traços da figura: o primeiro é o que a nova retórica chamará “desvio” e que Fontanier usa ao dizer que “o discurso na expressão das idéias, dos pensamentos ou dos sentimentos, afasta-se mais ou menos do que é a expressão simples e comum”.

Distanciar-se ou desviar-se ou afastar-se são metáforas do movimento, como a epífora de Aristóteles. A noção de desvio é ela própria indiferente à extensão da expressão, quer esta seja palavra, frase ou discurso. O segundo traço é que o uso da figura deve permanecer em uso livre, mesmo ao se tornar habitual; um desvio imposto pela língua, um uso forçado, não merece o nome de figura.

Em seu tratado *Figures Du Discours* (1977), a divisão das figuras, que faz de Fontanier, na expressão de Genette (apud Ricoeur, 1983), o “Lineu da retórica” impõe-se claramente. Ele afirma que a teoria da metáfora não é de modo algum tocada pela adoção da figura como unidade típica da retórica; a metáfora permanece classificada entre os tropos de uma palavra só, ou tropos propriamente ditos. Já a teoria dos tropos constitui um bloco autônomo ao qual a noção da figura é pura e simplesmente sobreposta.

Quanto às outras figuras, são simplesmente adicionadas às figuras tropos; os tropos são acontecimentos na medida em que “é por uma nova significação da palavra que elas (as figuras de significação) acontecem”. A posição entre o uso livre e o uso forçado, essencial ao caráter figurado do tropo, faz deste uma inovação semântica que apenas possui existência “momentaneamente”. O tropo não é a própria relação: a relação é aquilo pelo qual o tropo acontece.

Conforme Fontanier (apud Ricoeur), a relação pela qual os tropos acontecem, é uma relação entre idéias, entre duas idéias, “a primeira idéia ligada à palavra”, ou seja, a significação da palavra pedida de empréstimo, e “à idéia nova que aí se acrescenta”, isto é, o sentido tropológico substituído a outra palavra própria que não se quis usar no

mesmo lugar. Esta relação entre uma primeira idéia e uma idéia nova corresponde, salvo algumas diferenças, à epífora aristotélica.

Nas diferenças aparece por um lado a definição de Fontanier, que não parece designar o movimento de transporte, mas a estática das relações subtende a dinâmica dos transportes; em Aristóteles, a metáfora é tratada como gênero e não como espécie, sendo a metáfora de Aristóteles o tropo de Fontanier, e a metáfora de Fontanier mais ou menos a quarta espécie de metáfora de Aristóteles.

A metáfora, para Fontanier, não nomeia, mas caracteriza o que já está nomeado. Este caráter quase predicativo da metáfora é confirmado por outro traço; não só a definição da metáfora não faz referência ao nome, como também não faz referência aos objetos. Consiste “em apresentar uma idéia sob o signo de outra idéia mais impressionante ou mais conhecida”. É entre as idéias que a analogia opera.

Depois de afirmar que a metáfora pode ser retirada de tudo o que nos rodeia, de todo o real e de todo o imaginário, os seres intelectuais ou morais, assim como os físicos, e que ela pode ser aplicada a todos os objetos do pensamento, Fontanier escolhe, meio arbitrariamente, o eixo da diferença entre o animado e o inanimado. Assim ele protege uma antiga classificação que lhe permite escapar ao embaraço das divisões infinitas. São cinco as suas espécies:

- Transporte a uma coisa animada do que é próprio de uma outra coisa animada;
- Transporte de uma coisa inanimada, mas física, a uma coisa inanimada, frequentemente puramente moral ou abstrata;
- Transporte de uma coisa inanimada a uma coisa animada;
- Metáfora física de uma coisa inanimada a uma coisa inanimada;
- A metáfora moral de uma coisa animada a uma coisa inanimada.

Essas espécies se deixam reduzir a par da “metáfora física, isto é, aquela em que dois objetos físicos, animados ou inanimados, são comparados entre si”, e da “metáfora moral, isto é, aquela em que qualquer coisa de abstrato e de metafísico, qualquer coisa da ordem moral, se encontra comparada com qualquer coisa de físico e que afeta os sentidos, quer o transporte aconteça do segundo ao primeiro, quer do primeiro ao segundo”.

As classificações tropológicas visam, de maneira geral, estabelecer o grau de distanciamento que separa o sentido próprio do figurado. Fontanier (apud Ricciardi,

1979), escolheu o critério da frequência de uso para avaliar tal distância e, nesse sentido, classificou as metáforas. As *de uso* são assim chamadas porque têm uma frequência maior de uso em relação às outras metáforas.

É comum comparar-se as etapas da vida com as estações do ano, surgindo clichês como: a primavera da vida (juventude), ou o inverno da vida (velhice). Enquadram-se aqui os *jargões* e *gírias* metafóricas, cuja frequência acaba por estabelecer uma espécie de sublíngua dentro da própria língua. A frequência do uso pode variar para mais ou para menos, o que não exclui o fato de continuar a figura a ser classificada como tropo de uso livre.

Burro, significando alguém de curto entendimento, apresenta praticamente a mesma frequência de uso de *burro* significando animal; ao passo que *águia*, na maioria das ocorrências, surge em seu sentido próprio de ave e mais raramente como metáfora relacionada a um indivíduo inteligente, mas nesse sentido é uma metáfora de uso livre. Conforme Fontenier (apud Ricciardi, 1979), o tropo será de uso necessário se não se puder fugir a ele, já que constitui a única forma disponível na língua.

1.3 A metáfora como discurso argumentativo

A metáfora, como recurso de linguagem no discurso argumentativo, pode ser escolhida de acordo com a orientação que se quer dar à argumentação, segundo Abreu (2001), uma vez que o domínio do qual ela seja retirada componha uma espécie de “célula cognitiva” chamada *frame*. Ao se tratar de um jogo, estabelecem-se regras que devem ser seguidas: um vencedor e um perdedor, sorte ou azar entre outras, caracterizando, pois, o *frame* do jogo.

Aplicando-se o *frame* ao amor, pode-se dizer que *no jogo do amor a principal regra é saber o que pode tornar o outro feliz e o único juiz é o coração*; aplicando-se o *frame* da metáfora de construção pode-se dizer que *os alicerces do amor são a lealdade e a confiança, e que uma fachada bonita para os outros não será capaz de esconder as rachaduras de um projeto mal elaborado*, conforme afirma este autor.

Lakoff afirma que a percepção das metáforas é ideológica, pois segundo o autor,

“na maioria dos casos, o que está em evidência não é a verdade ou a falsidade de uma metáfora, mas as percepções e inferências tiradas dela e

as ações sancionadas por ela. Em todos os aspectos da vida, não apenas na política e no amor, nós definimos nossa realidade em termos de metáforas e então passamos a agir na base dessas metáforas. Fazemos inferências, traçamos objetivos, fazemos compromissos e executamos planos, tudo baseado na maneira com que estruturamos nossa experiência, consciente e inconscientemente, através da metáfora”.

A metáfora sempre está presente no cotidiano humano. Está presente no discurso poético. É parte imprescindível das vidas das pessoas.

Carta ao Chico

Chico Buarque meu herói nacional
Chico Buarque gênio da raça
Chico Buarque salvação do Brasil

A lealdade, a generosidade, a coragem

Chico carrega grandes cruzeiros, sua estrada é uma subida pedregosa

Seu desenho é prisco, atlético, ágil, bailarino.

Let's dance! Eterno, simples, sofisticado, criador de melodias brucas, nítidas, onde a Vida e a Morte estão sempre presentes, o Dia e a Noite, o Homem e a Mulher, tristeza e alegria, o modo menor e o modo maior, onde o admirável intérprete revela o grande compositor, o sambista, o melomane inventível, o creador, o grande artista, o poeta maior Francisco Buarque de Hollanda, o jogador de futebol, o defensor dos desvalidos, dos desatinados, das crianças que só comem luz, que mexe com os prepotentes, que discute com Deus e mora no coração do povo.

Chico Buarque Rosa do Povo, seresteiro poeta e cantor que aborrece os tiranos e alegra a tantos, tantos...

Chico Buarque Alegria do Povo, até seu fox-trote é brasileiro.

Zona Norte, Malandragem, Noel Rosa, Sinuca, Neruda, Futebol, tudo canta na tua inesgotável Lyra, tudo canta no martelo.

Bom Tempo, Bota água no feijão, Pra ver a banda passar, vem comer, vem jantar, menino Jesus, dia das mães, vou abrir a porta, Deus, Pai, afasta de mim este cálice de vinho tinto de sangue. Chico também não evitou os assuntos escabrosos, sangue, tortura, derrame, hemorragia...

Houve um momento em que temi pela tua sorte e te falei, mas creio que o pior já passou.

Chico Buarque homem do povo

Fla Flu, calça Lee, carradas de razão

Mamão, Jacarandá, Surubim

Macuco não, Pierrot e Arlequim

Você é tanta coisa que nem cabe aqui

Inovador, preservador, reencarnado, redivino

Mestre da língua

Cabelos negros

Olhos de gato selvagem

Dos grandes gatos do mato

Olhos glaucos, luminosos

Teu sorriso inesquecível

Ó Francisco, nosso querido amigo

Tuas chuteiras caminham numa estrada de pó e esperança

Tom Jobim

Nova York, Outubro de 89.

O CAPÍTULO II

O CONTEXTO QUE SITUA O AUTOR

A história de Chico Buarque é contada por diversos historiadores, mas é Hollanda (1989), dentre outros, quem, a nosso ver, o caracteriza de forma mais autêntica; razão pela qual, trazemos para este item as informações que dele nos pareceu mais relevantes, para procurar conhecer melhor o responsável pelos textos selecionados para a nossa análise. Os diversos dizeres sobre Chico Buarque estão confirmados na carta-epígrafe que abre este capítulo e são argumentos para validar a nossa pesquisa.

2.1 Chico é inserido na História

Chico Buarque é uma das grandes referências culturais do Brasil pós 1960, em especial a partir de sua participação nos Festivais da Música Popular Brasileira. Em 1944, no dia 19 de junho nasce na Maternidade São Sebastião, no Largo do Machado, Rio de Janeiro, Francisco Buarque de Hollanda, o quarto dos sete filhos do historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Hollanda, e da pianista amadora Maria Amélia Cesário Alvim.

Seu pai era professor e tocava piano desde criança; gostava de samba antigo, de música italiana, cantava *Adiós muchachos* em alemão e a marchinha *Saçaricando* em latim, numa versão do professor de português Antônio Salles. Havia um ramo musical já na árvore genealógica dos Buarque de Hollanda, com o compositor Luiz Moreira, irmão da avó paterna de Chico.

Conta a história (Hollanda), que Vinícius de Moraes, em 1946, em casa de Sérgio Buarque e Maria Amélia em São Paulo, deveras distraído quase cai por cima de um bebê numa poltrona – seu futuro amigo, parceiro e compadre Chico.

Aos oito anos, quando foi para a Europa com a família – o pai iria dar aulas na Universidade de Roma – despediu-se da avó com este bilhete: “Vovó, você já está muito velha e quando eu voltar eu não vou ver você mais, mas eu vou ser cantor de rádio e você poderá ligar o rádio do Céu, se sentir saudades”.

Na Itália, durante dois anos, Chico criava histórias em quadrinhos onde os personagens tinham nomes estrangeiros; fazia também “filmes”, com jornal, trailer e tudo, desenhados em rolos de papel. Estudava numa escola americana em Roma, o que lhe propiciou ser trilingue. Em depoimento ao produtor Zuza Homem de Mello, Chico faz referência a marchinhas de carnaval feitas aos nove anos, em 1953, durante viagem à Itália com a família; já sua irmã Ana Maria se recorda dele compondo, aos doze ou treze anos, umas “operetas” com Miúcha (apelido de Heloísa).

Aos dez anos, quando voltou a São Paulo, pois queria mesmo era jogar futebol (anexo 5) – diziam as más línguas que ele virou músico porque não conseguiu fazê-lo. Esta paixão antiga lhe proporcionou criar, no exílio italiano, já marmanjo, um jogo chamado Ludopédio, que chegou às lojas em 1973 e foi relançado com outro nome “Escrete”, em 1982. Tamanha era a paixão, que em agosto de 1978 inaugura o Campinho, o Centro Recreativo Vinícius de Moraes, com as luvas que lhe pagou a gravadora Ariola, ao contratá-lo.

No colégio, Chico, segundo Hollanda, viveu experiências de fundo religioso como, em 1958, sem se dar conta, entrar num movimento religioso, os UI-tramontanos, que viria a ser um dos embriões da TFP, a organização fascista Tradição, Família e Propriedade; depois se ligou a um movimento chamado Organização de Auxílio Fraterno, que fazia expedições noturnas a lugares como a Estação da Luz, para onde levavam cobertores para os miseráveis que dormiam nas calçadas, marcando Chico pela reação daquelas pessoas que fugiam como animais assustados à aproximação de quem vinha ajudá-las: *“A gente então deixava os cobertores como quem deixa um pratinho de carne para o gato, sabendo que depois ele vem buscar”*, contou Chico numa entrevista; na época guardou a experiência como algo de positivo em sua vida, vindo mais tarde em sua obra, relativizar o peso da caridade na solução dos problemas sociais.

“É muito importante um cara de dezesseis anos, de uma escola de elite, tomar contato com a miséria”, relatando na mesma entrevista, acreditando que sem esse contato poderia ter se tornado uma pessoa alienada: *“Nunca fui um garoto rico, mas as minhas relações eram dentro desse ambiente, com uma garotada cujo futuro era correr ou pra ganhar dinheiro de qualquer maneira ou pra gastar dinheiro”*, explica.

Em 1961, Chico e seu vizinho Olivier, que viria a ser um respeitado executivo na área financeira, além de baterista, foram “puxar” um carro para dar umas voltinhas (segundo a lei “furto de uso”, era comum entre os *playboys*), arrombaram a porta de um

Peugeot, fizeram a ligação direta e engataram uma primeira, como o personagem do samba *Pivete*, que ele haveria de compor muitos anos depois (Hollanda).

Como os pais viajavam, coube à Miucha tirá-lo da “cana”, quando a notícia já podia ser lida no vespertino *Última Hora*, sob o título “Pivetes furtaram um carro: presos”. “*Acho que foi a primeira vez que apareci no jornal*”, diz Chico. Seis anos mais tarde, em 29 de dezembro, a imprensa abriria espaço para relatar a entrega do título de cidadão honorário paulistano ao pivete de 1961. Segundo Holanda, por mais três vezes, naquela época, Chico esteve preso: em 1963 para comemorar a aprovação no vestibular da FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo); em Santos, com amigos, pôs abaixo um muro; em São Paulo, acompanhando o colega de faculdade Bicho Louco, chegou a ser levado à Delegacia de Pinheiros, onde o puseram nu, e lhe fizeram todo tipo de ameaças para que entregasse o Bicho Louco, e só o deixaram sair depois de prometé-lo.

Chico Buarque passou pela fase de cantar músicas estrangeiras como canções do francês Jacques Brel, imitações dos rocks de Elvis e The Platters. Quando vem então, em 1959, o primeiro LP de João Gilberto, *Chega de Saudade*, a Bossa Nova choca os estilos já citados, e Chico percebe que ali estava algo moderno e brasileiro, que concordava com novidades que o país experimentava, as quais eram motivo de orgulho nacionalista: o Cinema Novo, os teatros de Arena e Oficina, Brasília, a arquitetura de Oscar Niemeyer – eram os matizes de sua geração.

Logo que domina a batida da bossa nova, Chico começa a compor; sabia poucas posições no violão, e, como aprendeu sozinho, tornou-se um violonista cheio de vícios, conta a irmã Piii. Aos quinze anos ele só queria cantar como João Gilberto, fazer música como Tom Jobim e letra como Vinícius, portanto a fama de mau violonista não o afetou.

2.2 Chico faz História

A faculdade se localizava próxima a pólos de agitação musical, afirma Holanda, como o *Juão Sebastião Bar*, reduto de Bossa Nova, onde conhecera Gilberto Gil; o porão da própria FAU, o *Sambafo*, onde também havia frequentadores de fora, como João do Vale, Taiguara e Toquinho; a *Quitanda*, uma garagem na R. Dr. Vila Nova,

onde Manuel Berenbein ouviu a *Marcha para um dia de sol* e acabou por levar o seu autor ao Paramount.

A primeira criação de Chico, por encomenda, conforme Hollanda, foi *Tem mais samba* feita em 06 de dezembro de 1964, para o musical *Balanço de Orfeu*, que estreava no Teatro Maria Della Costa, e teria a música de Chico cantada por todos os participantes no final. Muitos anos mais tarde o compositor a escolheu para ser o marco zero de sua obra. Para trás dela ficam velhas canções que não chegaram ao disco como *Alvorada*, *Desencanto* e *Malandro quando morre*; ou ainda *Tereza tristeza* e *Roda-gigante*, gravadas pelo MPB-4 e pelos Cariocas, respectivamente.

Marcha para um dia de sol foi a composição mais famosa do estudante de arquitetura Francisco Buarque de Hollanda, com vinte anos de idade, na mesma época de *O Balanço de Orfeu*, gravada por Maricene Costa, que, mil vezes cantada em shows estudantis, ficou mais conhecida como “João XXIII”. Ainda em 1964, em 23 de dezembro, no espetáculo *O momento é bossa*, Chico recebeu seu primeiro cachê de artista: 50 mil cruzeiros (30 dólares), quando o salário mínimo equivalia a 42 mil cruzeiros. Ele não sabia, mas acabara de deixar para trás sua pré-história musical.

Em 1965, segundo Hollanda, o nome de Chico já tinha significado nos meios musicais de São Paulo, onde os variados shows e novos talentos anunciavam a era dos festivais, prestes a iniciar.

2.3 Chico e os Festivais

No início de 1965, o escritor e psicanalista Roberto Freire ouve uma canção composta por Chico, *Pedro Pedreiro*, e declara em depoimento a Hollanda: “Fiquei vidrado”. Propôs-lhe então um desafio convidando-o a musicar a peça *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto, que seria encenada no TUCA, e seria um grande sucesso nos palcos brasileiros, ganhando, em 1966, um prêmio em Nancy, na França.

Roberto Freire declarou acreditar que o espetáculo só começou a nascer quando chegou a música. A música *Pedro Pedreiro*, que Chico cantou para Tom Jobim no dia em que o conheceu, em 1966, era solicitada onde quer que o autor fosse “*Só me deixavam cantar essa*”, mas no festival de 1965, tendo ficado entre as doze finalistas,

não se classificou, sendo então vitoriosa *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, na voz de Elis Regina.

Chico teria mais sorte no festival seguinte com *A Banda* (anexo 5), em 10 de outubro de 1966, que empatou com *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros. O poeta Carlos Drummond de Andrade saudou *A Banda* com uma crônica no *Correio da Manhã* “A felicidade geral com que foi recebida a passagem dessa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a idéia de como andávamos precisando de amor”, escreveu.

O primeiro entrevero de Chico com a censura vem dessa época, num show só com músicas de Chico, cantadas por Odete Lara e MPB-4, intitulado *Meu Refrão* (anexo 5), que fez sucesso e ficou meses em cartaz, e teve uma das dezesseis músicas que o compunham, *Tamandaré*, proibida, como ofensiva ao patrono da marinha, Joaquim Marques Lisboa, porque tratava, no tom de brincadeira, das desvalorizadas notas de um cruzeiro:

Pois é, Tamandaré
a maré não tá boa
vai virar a canoa
e este mar não dá pé, Tamandaré
Cadê as batalhas
cadê as medalhas
cadê a nobreza
cadê a marquesa, cadê?

Para que o programa não ficasse desfalcado, foi pedido a Chico que compusesse outra música e assim nasceu *Noite dos Mascarados*.

Em outro programa de TV nos anos 60, *Shell em show maior*, na Globo, Chico deixara de comparecer no segundo dia de gravação por extrema timidez; então, para se safar de pagar multa, teve que inscrever uma música no II Festival Internacional da Canção, o FIC, em outubro de 1967, e assim compôs *Carolina*, que acabara ficando em terceiro lugar, atrás do segundo, *Travessia*, de Milton Nascimento, e da campeã *Margarida*, de Gutemberg Guarabira.

O III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em outubro de 1967, revelou Gilberto Gil no segundo lugar com *Domingo no Parque*, Caetano Veloso em quarto lugar com *Alegria Alegria*, Edu Lobo e Capinam em primeiro lugar com *Ponteio*, e Chico Buarque em terceiro lugar com *Roda Viva*. O poeta Augusto de Campos, depois de ouvi-la, disse que o autor deveria se preocupar menos com as engrenagens do sucesso, e mais com a “chicolatria” que se criara à sua volta “*Naquele tempo você era a favor ou contra*”, justifica-se o poeta tempos depois, dizendo-se então um apreciador da elegância, da inteligência, da sutileza” de Chico, e de seu “rimário muito virtuosístico”. Em 1968, na Bienal do Samba, vencida por *Lapinha*, de Baden Powell e Paulo César Pinheiro, ficou em segundo lugar *Bom Tempo*, de Chico; e ainda teve *Sabiá*, em parceria com Tom Jobim (anexo 4), vaiada no Maracanãzinho, em 29 de setembro, mas, mesmo assim, premiada.

O ano de 1968, segundo Hollanda deixou Chico inteiramente descrente da política, pois o golpe de 1964 (a tomada do poder pelos militares) tinha sido para ele um tranco violento. Chico tinha idéias de esquerda desde a adolescência; muitos de seus amigos estavam a favor do golpe, e um deles chegou a ameaçar: “*Agora nós vamos na casa do seu pai incendiar aquela biblioteca socialista*”. Havia, na época, duas grandes organizações: a AP, Ação Popular, desdobramento politizado da Juventude Organizada Católica, ao qual Chico não simpatizava por causa do ranço clerical, e o Partido Comunista Brasileiro, ao qual Chico também não aderiu, ao contrário do que muitos diziam: “*Nunca fui comunista de pertencer ao partido*”, esclarece Chico. Durante a Ditadura, Chico esteve perto do *partidão* e de outras tantas correntes esquerdistas, como gente que mais tarde se filiaria ao PT, gente da luta armada, do PC do B, do MR-8.

2.4 Em tempos de Ditadura

Em 1969 Chico trancou a matrícula de seu curso na faculdade, com o apoio de dona Maria Amélia, sua mãe. Ainda em 1968, participou da Passeata dos Cem Mil (anexo 6), no Rio de Janeiro: “*Só fui a essa passeata porque a pressão foi muito grande*”, disse Chico, conforme cita Hollanda, “*Havia o risco de você ser confundido com uma pessoa reacionária*”.

Não se deixou influenciar pela euforia generalizada, que acreditava na queda do regime militar e que levou Vinícius a escrever: “Outro dia nós saímos em passeata cívica, e éramos 100 mil na Avenida Rio Branco: estudantes, intelectuais, clero, donas de casa, protegidos por um extraordinário esquema de segurança bolado pelos próprios garotos. Uma beleza. Se alguma coisa de bom tem que sair deste país, vai ser à base do novo movimento estudantil. E, naturalmente, Chico Buarque de Hollanda”.

Sua participação da passeata foi uma das acusações que pesaram contra o compositor, quando, meses depois, foi decretado o AI-5 (Ato Institucional número 5). Próximo ao dia 18 de dezembro Chico acordou com a polícia dentro de casa, e foi levado para o Ministério do Exército, e Marieta, grávida de seis meses e míope, foi atrás sem nem mesmo colocar as lentes “*Mesmo que enxergasse, não adiantava nada*”, declarou.

Contra Chico havia, além da Passeata dos Cem Mil, as ousadas de *Roda Viva*, em torno das quais muitas lendas se criaram. Livre, Chico viaja para Midem, na França, autorizado por um certo coronel Átila, para uma grande feira da indústria fonográfica, em 3 de janeiro de 1969, e, de lá, segue para a Itália. No Brasil, Caetano e Gil estavam detidos e com suas cabeças raspadas; outros amigos eram convidados ao exílio, e chegavam recomendações a Chico para que não regressasse, mas Marieta deveria estar em fevereiro no Brasil, seu último mês de gestação, então, convencidos por Vinícius que estava em Roma, decidem ficar e nasce Sílvia, em 28 de março.

Poeta, seresteiro e cantor, como se definiu em *Noite dos Mascarados*, além de futebolista e urbanista amador, durante o exílio, Chico se aventura em outros terrenos de criação como um competente preparador de massas *ao pesto* e *alla carbonara*. Em julho de 1969, assiste o homem a pisar pela primeira vez na lua, exilado na Itália, na sua mais assídua companhia, o amigo Toquinho. Este, sem coragem de confessar a Chico, decidiu voltar ao Brasil, e, de saudade, escreveu-lhe uma música, o *Samba de Orly*, que, ainda sem letra, recebeu os versos finais de Chico:

E diz como é que anda
aquela vida à-toa
e se puder me manda
uma notícia boa

e mais tarde, Vinícius, convidado por Chico para terminar a letra, escreve:

pede perdão
pela omissão
um tanto forçada

versos que, podados pela censura, se transformaram em *duração* no lugar de *omissão* e *dessa temporada* no lugar de *um tanto forçada*.

Em 1970 Chico voltou ao Brasil, mas a conselho de Vinícius, que lhe teria dito “*Quando voltar, volte fazendo barulho*”, desembarcou no Galeão, em março, com o esquema montado de um especial na Rede Globo, um show na boate Sucata, o lançamento do disco Chico Buarque de Hollanda nº 4, e, às pressas e fez um compacto com *Minha história* e *Valsinha*. Criticavam-no por deixar o país e agora por regressar, como se isso significasse aceitar o jogo da ditadura.

Ao mesmo tempo em que a tortura e o desaparecimento de adversários do regime se tornavam rotina, aparecia mais ainda o ufanismo; os automóveis, aos milhares, circulavam com adesivos ameaçadores para quem não concordasse com o “Brasil Grande”: “Ame-o ou deixe-o”, lia-se nos vidros dos carros, quando não: “Ame-o ou morra”. Enquanto isso, segundo Hollanda, o General Garrastazu Médici, o mais sanguinário ditador da história brasileira, proclamava “Ninguém segura este país” ao ouvir em seu radinho de pilha, os feitos da seleção brasileira, tricampeã, no México. Chico reagiu a isso tudo com um samba, que ele disse ter sido “feito com os nervos mesmo, bem a cara de 1970”:

A minha gente hoje anda
falando de lado
e olhando pro chão

A censura era forte, e o compositor, meio de malcriação, submeteu-lhe a música, certo de que não passaria, mas passou e virou febre, e, por pouco não virou hino. Após 100 mil cópias vendidas, o samba foi proibido e o disco recolhido. Há quem afirme ter visto uma notinha no jornal dizendo que *Apesar de você* era uma homenagem ao presidente Médici.

Num interrogatório perguntaram a Chico quem era *aquela* você e o autor disse “*É uma mulher muito mandona, muito autoritária*”. Perseguido agora veementemente, em 1971 vetam seu samba *Bolsa de amores* como um desrespeito à mulher brasileira. Conforme Hollanda, o samba aproveitava de maneira bem-humorada o tema da especulação financeira, que o “milagre brasileiro” pusera em moda:

Comprei na bolsa de amores
as ações melhores
que encontrei por lá
Ações duma morena dessas
que dão lucro à bessa [...]
Bem me dizia meu corretor
a moça é fria, é ordinária
ao portador

No ano seguinte uma alegação semelhante seria colocada em questão, “ofensa ao povo brasileiro”, para proibir *Partido Alto*, mas a substituição de *titica* por *coisica* e de *brasileiro* por *batuqueiro*, permitiram sua gravação. Chico chegou a ser repreendido por um censor: “Como é que você, que fez uma música bonita como *Construção*, agora vem com esta falando em *titica* e *saco cheio*?”

Para que *Construção* não fosse proibida, pois estava retida na Polícia Federal de Brasília por um longo tempo, o advogado João Carlos Müller Chavres, que trabalhava na gravadora de Chico, diz, que ao entregar a letra, pediu que a proibissem; os censores, então, para contrariá-lo, a liberaram sem cortes. Segundo Hollanda, outras músicas de Chico tiveram problemas, como *Minha história*, versão italiana de *Gesù Bambino*, que não pôde se chamar *Menino Jesus*; em *Atrás da Porta*, o que era *nos teus pelos* transformou-se em *no teu peito*.

Era imprevisível o que aconteceria a uma canção enviada à Polícia Federal, mas como todas deveriam passar por lá, quase sempre era preciso argumentar e negociar com os censores, como a atitude de, ao invés de *Cálice*, vetadíssima, escrever *Pai* na relação de músicas que era obrigatório apresentar à Polícia Federal antes dos shows.

Essa música particularmente, composta por Chico e Gilberto Gil, para o show *Phono 73* (anexo 5), no Palácio das Convenções do Anhembi, em São Paulo, em 1973,

teve sua letra previamente proibida pela censura, o que fez com que os compositores e intérpretes, Chico e Gil, apenas cantassem sua melodia, pontuando a música com a palavra cálice. Segundo o relato do *Jornal da Tarde*, a Phonogram cortou o som dos microfones de Chico a fim de evitar que, mesmo sem a letra, a música fosse apresentada. Em 1980, Chico muda de gravadora e grava em sua primeira canção, na Ariola, *A voz do dono e o dono da voz*

Enfim a voz firmou contrato
E foi morar com o novo algoz

Conforme Hollanda, também havia problemas com a Rede Globo desde 1971, que só vieram a se resolver em 1977, quando pela primeira vez uma canção *Maninha* foi utilizada como tema de novela, em *Espelho Mágico*; no ano seguinte *João e Maria*, em *Dancing Days*, e outras, como *As vitrines*, em *Sétimo Sentido*; *Todo Sentimento*, em *Vale Tudo*, etc.

As intimações para depor eram frequentes durante a primeira parte dos anos 70. Ele se tornou *habituê* de um serviço do DOPS na Praça Marechal Âncora, no centro do Rio, onde era interrogado por um certo inspetor Sena. *Na véspera de um desses comparecimentos, meio transtornado, falei uma série de bobagens num show de Jorge Ben*, admitiu Chico. *Não dormi, e no dia seguinte disse ao inspetor que não aguentava mais*. Não se sabe se é por isso, mas o fato é que, a partir daí, as coisas melhoraram um pouco.

O ponto máximo das pressões se deu entre 1973 e 74, na peça *Calabar*, conforme relata Chico, segundo Hollanda, porque o texto, escrito em parceria com Ruy Guerra, era ousado e polêmico; questionava o papel histórico do mulato pernambucano Domingos Fernandes Calabar, que durante a ocupação holandesa de Maurício de Nassau, de 1630 a 1645, ficou do lado dos invasores contra o colonizador português, sendo executado como traidor. A peça sofreu cortes, mas foi liberada. A montagem já estava na reta final quando, em 30 de outubro, o texto voltou para um reexame, e após quase três meses, em 22 de janeiro de 1974, o general Antônio Bandeira, da Polícia Federal, sem apresentar os motivos, proibiu não só a peça, como o uso do nome Calabar; e proibiu também que se divulgasse a proibição.

2.5 O Pseudônimo

Conforme relata Hollanda, depois desse episódio, Chico percebe que seria muito difícil passar algo pela censura com seu nome, criando então o pseudônimo *Julinho da Adelaide*, autor de três canções *Acorda amor*, *Jorge maravilha* e *Milagre brasileiro*. Enquanto não se soube do fato, as canções passaram livremente pela censura, até Chico ceder uma entrevista ao teatrólogo Mario Prata e ao jornalista Melchiades Cunha Jr., em setembro de 1974, para a edição paulista do *Última Hora* (anexo 1), contando a história de Julinho – filho de uma favelada Adelaide de Oliveira (anexo 6), que entre sucessivos maridos teve um alemão de sobrenome Kuntz, motivo pelo qual tinha um meio-irmão louro, Leonel, que o explora (este, que é o próprio Chico, aparece como seu parceiro em *Acorda, amor*); e, no adiantado da entrevista, expõe que Julinho teria inventado o samba-duplex (anexo 6), que poderia mudar de sentido, se preciso, exemplificando a história com o samba *Formosa*, que poderia transformar-se em *China nacionalista*, afastando assim suspeitas de comunismo.

Ainda na entrevista, Julinho fala sobre suas músicas, que já estão sendo cantadas por famosos, citando como exemplo Chico Buarque. Numa posterior carta a Mario Prata, o compositor explica que Adelaide, a mãe de Julinho, começou a fazer palavras cruzadas ao perder o filho e ficar condenada a uma cadeira de rodas. De fato, Julinho morreu naquele ano de 1975, quando uma reportagem do *Jornal do Brasil* sobre a censura o delatou. Após essa desmoralização, a Polícia Federal começou a exigir a documentação dos compositores junto à obra, para a avaliação; mas Julinho não o pode realizar para a liberação de sua terceira canção, *O milagre brasileiro*, pois já havia falecido:

Cadê o meu
Cadê o meu, o meu
Dizem que você se defendeu
E o milagre brasileiro
Quanto mais trabalho
Eu menos vejo o dinheiro
E o verdadeiro boom
tu ta no bem bom
mas eu vivo sem nenhum

Em 1975, conforme Hollanda, Chico, tentando deixar de ser o alvo número um da censura, se despede dos shows no Canecão ao lado de Maria Bethânia e debaixo das ameaças de cidadãos portugueses indignados com seu apoio à Revolução dos Cravos, que em abril derrubara a ditadura Salarzista. *Meus caros amigos* foi o último disco de Chico que enfrentou dificuldades em 1976 e teve que ser liberado em cima da hora.

2.6 Chico e a timidez

Em 1978, após regressar de sua primeira viagem a Cuba e ter sido detido com Marieta e Antônio Callado no aeroporto, voltou várias vezes a Havana, tornando-se um embaixador informal do Brasil, trazendo ao nosso país a música, até então desconhecida, dos compositores da *nueva trova* cubana, como Pablo Milanês e Silvio Rodrigues. Compôs, então, *O que será* que batizou de *cubaião*, algo entre o baião e os ritmos do Caribe. A censura abrandou-se progressivamente e a anistia trouxe de volta os exilados em 1979.

O correr dos anos aliviou, mas não resolveu a penosa relação de Chico com a plateia. No final da década de 70, o compositor dizia que para entrar no palco precisava estar não bêbado, mas “30% movido a álcool” e não achava isso natural. Com o álcool reduzido a quase nada nos últimos anos, ainda assim ele precisa estar calibrado para enfrentar o público; em lugar das inúmeras doses de uísque, meia garrafa de vinho lhe bastava para poder enfrentar a plateia. “*Eu percebo que me exponho muito no palco, fico muito vulnerável*”, diz. “*Quase todo artista está no palco como personagem, e isto o protege – A própria roupa de artista é uma máscara. Eu, não, eu estou no palco como pessoa física*”.

Impossível, assim, não se sentir desamparado. Estar no palco, de qualquer maneira, é, para Chico, uma experiência lotada de ansiedade. Considerado um dos mais extrovertidos da família pela mesma, é, com certeza, um dos mais tímidos no palco.

Em síntese, a narrativa de parte da vida de Chico Buarque de Hollanda torna-se importante para possibilitar estabelecer certa relação com a sua produção, de modo a orientar a compreensão dos sentidos implicados nas metáforas que ornamentam suas músicas.

Metáfora

Gilberto Gil (1982)

Uma lata existe para conter algo,
Mas quando o poeta diz lata
Pode estar querendo dizer o incontível

Uma meta existe para ser um alvo,
Mas quando o poeta diz meta
Pode estar querendo dizer o inatingível

Por isso não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudo-nada cabe,
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível

Deixe a meta do poeta, não discuta,
Deixe a sua meta fora da disputa
Meta dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora

CAPÍTULO III

ANÁLISE DO CORPUS

Este capítulo tem por objetivo apresentar uma análise de duas músicas produzidas por Chico Buarque na década de 1970, a fim de buscar revelar, através de seus textos, a trama construída pelo autor para representar o cenário da época e nele intervir conclamando seu público a uma possível reação, ou seja, ao despertar político. As letras de músicas selecionadas para esta análise são “*Apesar de você*” e “*Cálice*”, escritas em 1970 e 1973, respectivamente.

Coincidindo com o momento mais embrutecido da ditadura militar no Brasil, a produção artística de Chico nesse período é marcada por obras de expressiva dramaticidade poética, musical e literária, como *Apesar de você* (1970), que acaba por se tornar símbolo de protesto de toda essa época. O autor, que aparece como um dos principais críticos da ditadura e, conseqüentemente, um dos artistas mais visados pela censura, ainda fazendo uso da linguagem metafórica, comporia, em 1973, a música que se tornaria o ápice de sua obra, marcada pela vara da censura.

Chico Buarque não admite ser intitulado como o cantor de protesto, segundo Meneses (1982), mas sim um cantor do cotidiano, um cantor de resmungo e uma ‘pessoa de protesto’. No entanto, algumas de suas composições cumpriram historicamente o papel de canção de protesto, ou foram utilizadas desse modo. Como exemplo, tem-se *Apesar de você*, que chegou a transformar-se, na época do AI-5, numa espécie de hino que perfilhava nas ações do presidente da República atitudes próprias de um poder ditatorial, época na qual imperam as cassações, prisões, ‘aposentadorias’ de professores universitários acusados de atuarem contra o governo.

Ainda conforme Meneses, no próximo governo, de Médici, impera a violência da polícia, delação, torturas, um aparelho repressor poderosamente montado. A censura é instalada nos teatros, cinemas, universidades, garantindo que não se formaria uma cultura crítica no país.

A música *Cálice* foi composta por Chico Buarque e Gilberto Gil para o show *Phono 73*, no Anhembi, em São Paulo, em 1973, para ser interpretada pela dupla. Entretanto, a música fora proibida no dia do show; por essa razão, os autores decidiram cantá-la sem a letra, pontuando-a somente com a palavra *cálice* na hora oportuna, mas

assim que começaram a cantar, o microfone de Chico foi desligado; irritado, buscou outro microfone que também fora desligado e, assim, sucessivamente, até que se rendeu, dizendo: “*Vamos ao que pode*”, e cantou “*Baioque*” (Homem, 2009).

Em 1978, a música foi liberada e Chico a incluiu em seu LP, mas ainda com a censura, os bispos (que, pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil já criticavam a existência, em toda América Latina, de uma doutrina de segurança nacional que castrava as liberdades individuais) proibiram a execução da música durante as missas. Após quinze anos do acontecido, Chico declara ao *Correio Brasiliense*:

Às vezes, eu mesmo não sei o que eu quis dizer com algumas metáforas de músicas como *Cálice*, por exemplo. [...] naquela época havia uma força de barra muito grande, tanto a favor quanto contra. Ambos os lados liam politicamente o que não era. [...] Já disseram que o verso ‘de muito gorda a porca já não anda’, de ‘*Cálice*’, era uma crítica ao Delfim Netto, que era ministro. E gordo [risos]”. Indagado sobre o real significado, respondeu: “Não faço a mínima idéia. [Risos] Esse verso é do Gil. (Homem, 2009, pg. 121)

Na letra da música, a palavra *Cálice* – que desliza num jogo paronomástico (palavras semelhantes no som, porém diversas na significação) para *Cale-se*, é, na fidelidade ao título, segundo Menezes (1982), a canção do silêncio imposto, do silêncio assumido à revelia. Trata de um silêncio progressivo e contaminador, cujo poder paralisante vai aos poucos tomando conta do ser total. Se na primeira estrofe “mesmo calada a boca resta o peito”, e na terceira estrofe “mesmo calado o peito resta a cuca”, na última estrofe nada mais restará, pois a cuca é perdida: “Quero perder de vez tua cabeça/Minha cabeça perder teu juízo”. Com efeito, *boca* (a capacidade de dizer, de se comunicar), *peito* (o coração, entranhas, a capacidade de sentir) e *cuca/cabeça* (a capacidade de pensar, de raciocinar) são as três dimensões do homem, e todas são atingidas (Cf. pg. 91).

Para a análise das duas letras selecionadas para esta monografia, extrairemos os versos da letra da música que se constroem com metáforas para, após, procurar

identificar o tipo de metáfora ali presente e explicitar os possíveis sentidos nelas implicados. O texto integral das letras encontra-se no anexo.

3.1 Letra 1 – *Cálice* (anexo 2)

“Pai, afasta de mim esse cálice”

Nesse verso, temos a metáfora do afastamento, em que o autor deixa possivelmente implícita sua vontade de que o “cálice”, fonologicamente identificado com a construção verbal “cale-se”, seja afastado dele e de todos. A identificação com o vocábulo fonológico “cale-se” pode também suscitar o desejo de que a censura seja extinta, ou mesmo, que a censura seja responsável pela obrigação das pessoas se manterem caladas diante dos acontecimentos daquele período. O verso todo pode ser compreendido como uma súplica ao Pai para que seja retirada a censura e extinta a ditadura.

“De vinho tinto de sangue”

Neste verso, temos a metáfora de contiguidade, onde um contém o outro, ou seja, a cor do vinho tinto é associada à cor do sangue. Esse verso pode nos remeter aos vários derramamentos de sangue; o sangue daqueles que foram torturados pelo sistema da ditadura; o cálice de vinho tinto pode também nos remeter à metáfora, e por solidariedade na dor, em que o sangue do torturado faz se calar; ou ainda a ordem: ‘cale-se ou seu sangue será derramado’. Na Bíblia, há a representação do cálice contendo o vinho que representa o sangue de Cristo, e, na música, o cálice pode abrigar o sangue derramado pelas vítimas da repressão.

“Como beber dessa bebida amarga”

Nesse verso o Cristo-homem invoca o Pai o como fazer para beber dessa bebida que é amarga; temos uma bebida que não pode ser o vinho, nem tão pouco o sangue, porque ambas não são amargas; o sentido do amargo pode ser a dor, esta sim é amarga;

temos a dor presente no sangue derramado pelas vítimas da repressão, temos também a dor na palavra amarga, representando o sofrimento que deve ser bebido; pode ser o sofrimento bebido, engolido, tragado no silêncio, pode ser a metáfora do silêncio doloroso.

“Tragar a dor, engolir a labuta”

Neste verso temos a metáfora do impedimento, daquele que é impedido de falar daquele que engole a dor, como se engole o choro, a raiva, a fim de silenciar; podemos ter novamente a metáfora do silêncio, a labuta que significa o trabalho com luta, daquele que dá um trago na bebida, dá um trago no cigarro engolindo a bebida e a fumaça respectivamente. De acordo com o dicionário Aurélio, labutar significa trabalhar muito com esforço e perseverança, portanto o autor quer, neste verso, engendrar a idéia de engolir-se a dor de tanto trabalho, de tanto esforço, porque é preciso silenciar.

“Mesmo calada a boca, resta o peito”

Neste verso o autor nos remete à metáfora do silêncio quando revela que a boca está calada, podendo também ser interpretada pela metáfora do impedimento, pois a boca se encontra impedida de contar o que sabe. O autor revela também que a boca que fala, que grita, que nos põe a par da verdade está silenciada, mas nos resta o peito que ‘sente’, expressando então a metáfora do sentimento, pois o peito é associado ao sentimento, ao coração, ao pulsar. É retratada também, por parte do autor, a metonímia, pois em *resta o peito*, o autor se refere ao sentimento restante do ser todo, e não só no peito; da mesma forma *calada a boca* indica que o ser como um todo não pode falar, sendo também metonímia – a parte pelo todo.

“Silêncio na cidade não se escuta”

Neste verso temos a metáfora do silêncio. O autor se refere ao silêncio que não se escuta, revelando ser aquele que ocorre pelas vozes estranguladas das vítimas das torturas, e, por isso, não existe; pode se referir também ao silêncio criminoso daqueles que não escutam ou fazem que não escutam. O autor também pode estar representando a

antítese: o silêncio que não se escuta é antônimo de ‘barulho’, o barulho que a ditadura faz ao ordenar: “cale-se!”.

*“De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta”*

Neste verso o autor apresenta a metáfora de insatisfação, na qual revela ser melhor servir a outro regime menos morto, que atenda às necessidades dos cidadãos; melhor que esteja vivo, do que servir à santa, representando aqui a ditadura, que não atende ao povo, e sim às necessidades do governo. Pode-se também perceber a metáfora da indignação por parte do autor, na qual os homens não têm sua individualidade e seus direitos respeitados. Conforme Meneses (1982: 92), nesse *outra*, os nossos ouvidos, já acostumados às rimas dos demais vocábulos finais dos versos ímpares, (labuta, escuta, bruta), registram um efeito de estranhamento, o qual se torna o recurso mais eficaz para reconstruir o palavrão sugerido. O xingamento não é oferecido pronto no texto, mas é criado pelo ouvinte/leitor, induzido pela sonoridade e pela semântica. Não se trata tanto de um procedimento para driblar a censura (o que também é o caso), mas de uma técnica para melhor atingir o receptor, exigindo sua participação.

“Tanta mentira, tanta força bruta”

Neste verso podemos perceber a metáfora da violência apresentada pelo autor, característica da ditadura. Nessa época o regime militar dizia que o país vivia o ‘milagre econômico’, e o povo era obrigado a aceitar essa realidade como uma ‘verdade absoluta’. Essa violência pode ser física, tratando-se das vítimas do regime machucadas, torturadas, e pode ser mental, tratando-se da consciência coletiva de um país que o regime manipula.

*“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”*

Nestes versos o autor apresenta a metáfora de ocultamento, ao se referir ao *acordar calado* como uma maneira de ser cerceado da fala, e ainda se referindo à punição recebida pelo povo que, *na calada da noite*, ao dormir, têm colegas sendo torturados, novas medidas sendo adotadas a fim de prejudicá-lo. Chico Buarque faz um jogo com as palavras ‘calado e calada’, da proibição e do oculto, retratando o não poder falar e as tramas acontecerem na calada da noite, o autor faz referência à antítese. Chico Buarque pode apresentar também nestes versos, a metáfora do desespero, um grito desumano, porque a ditadura é desumana, ela só escuta os seus iguais, e para se fazer ouvir era necessário gritar confrontando, seja na literatura, na música, no teatro, na pintura, nas artes em geral ou mesmo na guerra: “a calada da noite, a dificuldade de cumprir a necessidade de silenciar leva a gritar”.

*“Esse silêncio todo me atordoa
Atordoados eu permaneço atento”*

Nestes versos o autor retrata a metáfora da denúncia dos métodos de repressão para conseguir o silêncio das vítimas. Atordoar, segundo Houaiss, é fazer sofrer perturbação da mente e dos sentidos por efeito de pancada, queda, bebida, estrondo etc. O emprego deste verbo pelo autor pode ser proposital para enfatizar os métodos de tortura, como pancada, queda, mas mesmo assim a vítima permanece atenta, consciente dos fatos. O silêncio citado pelo autor (cf. verso 4 da 1ª estrofe), pelas obras realizadas pelo regime às escondidas, causa atordoamento, mas permanecer atento representa a metáfora de resistência. Novamente aparece a antítese no verso: “permaneço atento” faz oposição a atordoados, ou seja, está acordado para o que está acontecendo e para o desfecho da situação. Atordoados e atento retratam a antítese que coloca dois opostos; quem está atordoados não está atento.

“Na arquibancada, pra a qualquer momento ver emergir o monstro da lagoa”

Há um depoimento de Chico Buarque, prestado a Goulart de Andrade ao jornal *Aqui* (São Paulo, 1977, pp. 24-31.3), que confirma, indiretamente, a interpretação do monstro pela Censura. Perguntado sobre a censura e a autocensura, Chico Buarque responde:

“Minha geração leva vantagem sobre as mais novas, que já começaram a criar sob censura. A minha geração conheceu a *não-censura*, conheceu o que é criar com total liberdade. Até 68 eu tinha tido um único problema com uma música e uma peça de teatro, *Roda Viva*, que foi mais um problema policial que propriamente de Censura. Isso dá à gente uma certa consciência...Você pensa que a Censura é uma anomalia, uma coisa provisória. Eu acho que para o jovem compositor, a Censura é um *Monstro natural*, que existe, que sempre existiu, que não adianta combater. E que está aí. Então ele cria a autocensura”.

Neste verso temos a metáfora do medo, do silenciar, onde o monstro da lagoa pode ser a censura que poderá chegar a qualquer momento na arquibancada, local no qual se sentam os cidadãos comuns. O autor pode estar se referindo aos aprisionamentos realizados até a madrugada, como foi o de Chico Buarque ao estar em casa, na cama, na companhia de sua esposa, Marieta Severo, e ser preso de repente, na arquibancada, ou seja, em sua própria casa. Com o verso *permaneço atento na arquibancada* o autor pode se referir a fatos como este, acima citado.

“De muito gorda a porca já não anda”

Este verso foi composto por Gilberto Gil, como podemos verificar neste trecho a seguir, da entrevista dada por Chico Buarque ao *Correio Brasiliense*:

“[...] Já disseram que o verso *de muito gorda a porca já não anda*, de *Cálice*, era uma crítica ao Delfim Netto, que era ministro. E gordo [risos]. Indagado sobre o real significado, respondeu: Não faço a mínima idéia. [Risos] Esse verso é do Gil”(Homem, 2009, pg.121).

Podemos perceber no verso *de muito gorda a porca já não anda*, a metáfora da corrupção, que denuncia a porca, ou seja, a ditadura expressada por Gilberto Gil, segundo Chico Buarque, pela palavra porca que nos remete à sujeira, à coisa errada, à corrupção, que, de tão gorda, pelo fato de tanto angariar fundos, por exemplo, já não anda, isto é, já não mais funciona como se espera deste sistema de governo.

“De muito usada a faca já não corta”

Neste verso temos a antítese, pois faca deve cortar, e esta já não corta; a faca também pode ser vista como uma arma para ferir, torturar, apresentando, o autor, a metáfora de violência física com as vítimas do sistema, e a metáfora de desgaste do próprio regime, pois a faca que já não corta pode simbolizar também uma ferramenta desgastada que se tornou inoperante.

“Como é difícil, Pai, abrir a porta”

O autor pode apresentar-nos aqui a metáfora da dificuldade de sair do sistema vigente, de abrir a porta e dar vazão a algo que está preso; e também pode revelar nesse mesmo verso a metáfora de cegueira, pois “abrir a porta” pode revelar a retirada da venda dos olhos das pessoas, a fim de que possam perceber o rigoroso sistema que as domina.

“Essa palavra presa na garganta”

Neste verso o autor revela a metáfora de aprisionamento, da dificuldade para poder falar da repressão que está sendo imposta a todos, e pode representar também a metáfora do impedimento, em não poder dizer porque a palavra está presa na garganta. Novamente o autor revela a antítese, pois a palavra presa na garganta mostra a vontade de dizer e ter que calar. Ao mesmo tempo revela um sentido implícito pelo efeito paronomástico da relação *cálice* e *cale-se*, enfatizando o sentido de calar-se, manter-se mudo, não se manifestar, entre outros.

“Esse pileque homérico no mundo”

Neste verso temos a metáfora da alienação; pode também o autor fazer referência à embriaguês mental na qual as pessoas estão inseridas, sem se darem conta das atitudes que o regime pratica, ferindo as normas da ética, da decência, do respeito ao indivíduo; o autor revela também um sentido hiperbólico dessa embriaguez, pois o pileque é *homérico* a ponto de abranger o mundo todo. Pode-se ver também revelado ainda aqui a metáfora da indignação, por parte do autor, perante essa situação. Subentendida pode estar nesse verso também a metáfora de percurso de Jensen (apud

Abreu, 2001: 116), quando o autor busca levar a situação do *pileque homérico* para o mundo todo.

“De que adianta ter boa vontade”

Neste verso o autor faz um autoquestionamento sobre a ânsia de lutar pela liberdade; expressa sua insatisfação, por concluir que *ter boa vontade* de nada adianta contra o sistema. Utiliza, então, a metáfora da impotência; de nada adianta ter vontade de dizer, de alertar as pessoas, de lutar pela liberdade e ser cerceado. O autor faz também uma referência à frase bíblica: “Paz na terra aos homens de boa vontade”.

“Mesmo calado o peito resta a cuca dos bêbados do centro da cidade”

Este verso apresenta a metáfora de inteligência. O autor se refere aos bêbados para falar dos intelectuais que se reuniam nos bares do centro da cidade nessa época, a fim de trocar pensamentos, tramar idéias para enfrentar os acontecimentos, acompanhados pela bebida, uma vez que o peito, representando o sentimento, estava calado, ou seja, proibido de se expressar.

“Talvez o mundo não seja pequeno e nem seja a vida um fato consumado”

Neste verso o autor revela a metáfora de esperança, na qual questiona, com o uso da palavra ‘talvez’, que o mundo não seja pequeno, ou seja, que não exista só o regime ditatorial no mundo todo; ou ainda, podemos pensar que o autor revela que em outros países haja outras formas de governo, e que a vida não seja um fato consumado, isto é, podemos afirmar que o autor questiona sobre a vida não estar totalmente planejada, sem mais opções.

“Quero inventar o meu próprio pecado”

Neste verso o autor expressa seu desejo de ser responsável pelos seus atos, por suas falas, sem que seja imposto por outro, podendo-se subentender aqui a metáfora de responsabilidade. Temos também, representada pelo autor, a metáfora da liberdade,

demonstrando seu desejo urgente e real de gozar de liberdade, inventando o seu próprio pecado, suas idéias próprias, se responsabilizando pelas conseqüências.

“Quero morrer do meu próprio veneno”

O autor revela, neste verso, a metáfora de autonomia, demonstrando o desejo de assumir as conseqüências dos seus atos; o autor deixa implícito o seu desejo de ser punido pelos atos que cometer, pelas coisas que vier a dizer, e não ser condenado por atitudes que não tenha realizado, julgado por outrem.

“Quero perder de vez tua cabeça

Minha cabeça perder teu juízo”

Novamente o autor expressa nestes versos, a metáfora de autonomia, onde, no verso *Quero perder de vez tua cabeça*, o compositor revela o desejo de decapitar a cabeça da ditadura e, no verso seguinte *Minha cabeça perder teu juízo*, o autor quer libertar-se do juízo imposto por ela, a fim de não se deixar dominar, de e tornar dono de suas próprias ideias. O autor retrata a metonímia em *perder tua cabeça*, referindo-se, figurativamente, ao regime por inteiro e não só à sua cabeça, e em *minha cabeça perder teu juízo*, retrata-a novamente, pois *minha cabeça* significa *minha mente* que rege a mim por inteiro, ou seja, eu todo.

“Quero cheirar fumaça de óleo diesel

Me embriagar até que alguém me esqueça”

Nestes últimos versos o autor revela a metáfora do desespero/ fuga, pois diante do silêncio imposto pelas autoridades repressivas tem-se a sensação de desespero, que pode levar à autodestruição a ao desejo de ser esquecido; por outro lado, o óleo diesel queimado exala uma fumaça embriagadora, que, usada como forma de tortura, poderia provocar nos subjugados a perda da noção da realidade.

A explicitação das metáforas permite construir sentidos que nos remetem à idéia do “ficar calado”, relacionada à metáfora do cale-se, de silenciar. Pode-se afirmar que a

mensagem expressa pela música é “fique quieto”, não diga nada, não denuncie, não insufle, e dá como consequência o *cálice de vinho tinto de sangue*, que é o efeito sofrido por aquele que não se cala.

3.2 Letra 2 – *Apesar de você* (anexo 3)

A mais conhecida das canções de repressão é *Apesar de você*, que foi proibida pela censura em 1970 e liberada em 1978, embora tenha sido cantada pelo povo nesse meio tempo, como se fora um hino. Utilizando metáforas do cotidiano para abordar seu real significado, o autor apresenta-nos dois momentos da vida política do país: o hoje e o amanhã, revelando a esperança de que “amanhã há de ser outro dia”, com um futuro libertador, contrastando com o hoje, que é caracterizado pela submissão da população perante o sistema de governo vigente.

*“Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão”*

O autor aplica a metáfora de autoridade, pois indica que aquele que está no controle de determinada situação é o que ordena e não admite ser contestado. Observa-se a presença do pronome de tratamento *você* que pode figurativizar o sistema político ditatorial representado pelo então chefe de Estado, do qual se sabe não admitir contestação de suas posições, daí a ênfase em *falou, tá falado*. Do mesmo modo, observa-se a presença do advérbio *hoje*, como uma marca temporal que indica que antes ou depois a situação focalizada pode ser modificada.

*“A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu”*

Nestes versos, o autor revela a metáfora de dissimulação, de uma tentativa de disfarce diante das leis do sistema vigente; as pessoas têm medo de olhar em frente, então olham para o chão. Ainda, de acordo com o enunciado, são retratadas as metáforas da submissão e do medo, de um povo que, apavorado, se submete às regras do regime ditatorial. O autor apresenta, também, no verso *Falando de lado*, a metáfora do dissimulação, na qual as pessoas sussurram para não serem flagradas pelas garras da ditadura. Chico Buarque se utiliza da função fática a fim de chamar a atenção do *Você*

(representação do então chefe de Estado), ao usar o vocábulo ‘viu’, (ouviu) como uma verificação para saber se está sendo compreendido pelo receptor.

“Você que inventou esse estado

E inventou de inventar

Toda escuridão

Você que inventou o pecado

Esqueceu-se de inventar

O perdão”

Ao fazer uso do pleonasma flexionando o verbo ‘inventar’ no passado e no presente, o autor dá ao leitor a intencionalidade do tempo. No verso *Você que inventou esse estado*, pode existir, por parte do autor, a situação de dualidade, na qual ele pode ter se referido “à criação do Estado, que é regido pela ditadura”, ou, por outro lado, ‘à criação do estado em que se encontra a população sofrendo as consequências do regime ditador”. Em ambos os casos, ele apresenta a metáfora de repressão, do autoritarismo.

No verso *E inventou de inventar toda a escuridão*, o autor revela a criação da situação de medo, do que é escuro, tenebroso, pois, no escuro, tem-se a visão prejudicada. Visão aqui pressuposta por um duplo sentido, perceber pelo olhar e de perceber pela compreensão do modo como a situação do país se encontra. Daí sua representação no texto pela metáfora do medo, metáfora do silêncio, de um tempo em que pessoas desaparecem de repente, e também, que não se pode falar em público.

Em *Você que inventou o pecado*, o autor responsabiliza o então chefe de Estado, representado no texto pela palavra *Você*, por ditar o que é erro e o que não é, exercendo, assim, a punição de acordo com suas normas, revelando aqui a metáfora de responsabilidade. Em *Esqueceu-se de inventar o perdão*, o autor retrata a metáfora de anistia, e, concomitantemente a metáfora da liberdade.

“Apesar de você

Amanhã há de ser

Outro dia”

No verso *Amanhã há de ser outro dia*, o autor apresenta a metáfora da esperança, que é desde sempre uma marca identitária do brasileiro, contrastando com a metáfora do enfrentamento pelo verso *Apesar de você*, no qual a palavra ‘apesar’ pode carregar o significado de ‘pesar’, no sentido de pêsames, que trata do sentimento de condolências aos que falecem, referindo-se, na música, às vítimas das torturas; pode também trazer consigo o sentido do verbo pesar, referindo-se ao substantivo pesado, da população carregar um fardo ao ter que obedecer ao sistema vigente. Podemos ainda, indagar que o autor tenha se referido ao ‘a’, como partícula de negação, negando, assim, o pesar e o peso, que se seguem na palavra, porque amanhã há de ser outro dia, dia de alegria, expressado, aqui, pela metáfora de liberdade.

*“Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia”*

Com estes versos, podemos perceber, por parte do autor, a metáfora da ameaça, quando ele pergunta para o ‘você’ em que lugar ele irá se esconder, para onde ele irá fugir para se afastar da enorme euforia, que, podemos entender, causada pelo fim da ditadura, e, possivelmente, chegada de um novo regime, deixando a idéia de que se houver fuga, irei atrás lhe encontrar, portanto, dando-nos a hipótese da ameaça. Pode-se também, ainda por parte do autor, entender a fuga como uma maneira dos que governam se esquivarem das respostas exigidas pela população, revelada então a metáfora da fuga, pois onde irá(ão) se esconder o(s) responsável(eis) pelo cumprimento das leis da ditadura? Por outro lado, podemos perceber uma dualidade, um segundo sentido na interpretação, permitindo-nos dizer que, ao revelar que os responsáveis terão que se esconder da enorme euforia, o autor retrata, ainda, a metáfora da liberdade, quando o povo, livre, invadirá os locais habitados pelo(s) governante(s), forçando-os a fugir.

*“Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar”*

O autor revela nestes versos, a metáfora da denúncia, No verso *Quando o galo insistir em cantar*, podemos perceber que o autor se utiliza da premissa: o galo quando

acorda, canta; ao cantar, acorda os demais; o povo, representado no texto pela figura do galo, cantando, é o povo gritando nas ruas, exigindo seus direitos.

“Água nova brotando

E a gente se amando

Sem parar”

Neste verso o autor representa a metáfora da realização no sentido da liberdade, da alegria, de gente nova, de idéias novas, de um novo regime regendo o país como no verso *Água nova brotando*, da esperança, que pode estar representando a metáfora da liberdade. No verso *E a gente se amando sem parar*, o autor revela a metáfora do amor, tão proibido pelo sistema, que, na década de 1970, pregava: ‘Ame-o ou deixe-o’, mas, referindo-se ao país. O amor realizado, e, sem parar, revela a euforia pelo objeto conquistado: a liberdade.

“Quando chegar o momento

Esse meu sofrimento

Vou cobrar com juro, juro”

No verso *Quando chegar o momento* temos a metáfora de temporalidade, na qual o autor situa o acontecimento no tempo futuro. No verso *Esse meu sofrimento*, ele apresenta a metáfora de dor, no sentido de tristeza por tudo o que tem passado no regime ditatorial. Já, no verso *Vou cobrar com juro*, o autor retrata a metáfora de cobrança, e realizada com juro, ou seja, cobrança bem feita para suprir o sofrimento vivido anteriormente. Nesse mesmo verso o autor reforça a cobrança com o verbo ‘jurar’, flexionado no presente, podendo querer enfatizar, ainda mais, a cobrança com a metáfora de juramento, fazendo, assim, justiça.

“Todo esse amor reprimido

Esse grito contido

Esse samba no escuro”

Nestes versos o autor retoma, ao suscitar o grito contido, o canto do galo, que, uma vez não cantando, tem seu grito contido, seu canto contido, sua voz contida, reprimida, a voz do povo que não pode dizer o que vê, compondo, assim, um *samba no*

escuro, que, uma vez cerceado pelo regime, utiliza outras vias para poder dizer o que sabe, e, para atingir esse fim, faz uso de metáforas. Podemos perceber, então, que o autor, nestes versos, revela a metáfora de silêncio.

*“Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar”*

O autor, nestes versos, retrata a antítese ao afirmar que você ‘inventou’ e, logo após, ordenando, com uma sutil delicadeza, que ‘desinvente’. No segundo verso, por parte do autor, pode ser apresentada a metáfora de ordem – ‘ora tenha’ – e, ainda, a metáfora de educação – ‘a fineza’.

*“Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar”*

No Brasil, inicialmente a expressão 'banda de música' ou simplesmente 'banda' foi utilizada para definir a formação musical composta por madeiras, metais e percussão. Essa é a tradicional banda de música a que se refere a famosa canção *A Banda*, do compositor Chico Buarque. Há um tipo de banda musical, inicialmente composta por instrumentos de sopro de metal – ao qual foram sendo incorporados outro – com estilo marcial, e para exibição pública, chamada ‘fanfarra’, que toca o ‘dobrado’, que, de acordo com o dicionário Aurélio, é música de marcha militar.

Essas informações nos permitem correlacionar a afirmação do autor ‘vai pagar dobrado’, não somente à interpretação de pagar duplamente, como de pagar ao povo, pois fanfarra toca nas ruas para o povo, é uma banda do povo, e que faz barulho com tantos metais, portanto, permite-nos perceber que, por parte do autor, ‘você vai pagar ao povo’, retratando, então, a metáfora de popularidade.

O autor representa também, nestes versos, a metáfora de ordem, no sentido de ordenar, demonstrada no verso *Você vai pagar*. Ainda permite-nos o autor, perceber em ‘pagar dobrado cada lágrima’, a representação de uma antítese: dobrado (duas vezes, o

dobro) e cada (uma a uma, a unidade). E também, revela o autor, em ‘cada lágrima rolada nesse meu penar’, a metáfora de tristeza.

*“Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria”*

No primeiro verso, *Inda pago pra ver*, o autor revela a metáfora de afronta; no mesmo verso, ele usa o advérbio ‘ainda’ de uma maneira mais caipira, representando, assim, o povo, e, revelando-nos a metáfora de popularidade, abrangendo intelectuais junto com os mais humildes. A metáfora de crença numa nova época pode ser vista no verso *O jardim florescer* e, no último verso, *Como você não queria*, pode estar representada a metáfora de impedimento, que, por parte do autor, apresenta também as metáforas de liberdade e de democracia, com o regime que a ditadura não queria que vigorasse no país. O autor apresenta, ainda, a figura da comparação nesse verso *o jardim florescer ‘tal’ qual você não queria*, comparando o florescimento do jardim com o jeito que ‘ele’ não queria que florescesse.

*“Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença”*

No segundo verso *Vendo o dia raiar*, o autor revela a metáfora de um novo porvir, de um novo dia, de liberdade. No primeiro verso, ele pode apresentar a metáfora de ameaça, *Você vai se amargar*, vai se estrepar com a liberdade vindoura; e, no último verso, *Sem lhe pedir licença*, o autor retrata a metáfora de desrespeito.

*“E eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa”*

Nestes versos o autor representa a metáfora de felicidade em *E eu vou morrer de rir*, e, simultaneamente, retrata a metáfora de deboche, pois vou rir de você. No segundo verso *Que esse dia há de vir*, é revelada, por parte do autor, a metáfora de esperança e

de crença, ao mesmo tempo, em que esse dia há de vir. Já no terceiro verso *Antes do que você pensa*, ele apresenta a metáfora de temporalidade, de rapidez, ‘antes do que você possa se defender’.

*“Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia”*

No verso *Você vai ter que ver*, é retratada pelo autor, a metáfora de autoridade; ele revela também, a metáfora de ‘dias melhores’, e ‘com poesia’, e ainda, ‘com liberdade’, no segundo verso *A manhã renascer*. No jogo de palavras, por parte do autor, pode-se perceber em ‘a manhã renascer’, o sentido de um outro dia chegar, com boas novidades, com o final desse regime; mas também em ‘amanhã renascer’, podemos ter a metáfora de temporalidade. No último verso, *E esbanjar poesia*, o autor apresenta a metáfora de abundância de coisas boas, de um mundo melhor.

*“Como vai se explicar
Vendo o céu clarear
De repente, impunemente”*

No primeiro verso *Como vai se explicar*, o autor apresenta a metáfora de modo, na maneira como o fará, e a metáfora de satisfação, em ‘como irá se explicar’, ou seja, como dará uma satisfação à população por seus atos. No verso *Vendo o céu clarear*, é retratada, por parte do autor, a metáfora de esperança, a metáfora de dias melhores, e, ainda a metáfora do fim da ditadura. No último verso *De repente*, representa a metáfora de agora, pode ocorrer já e o que você fará? Em ‘o céu clarear impunemente’ o autor pode revelar a metáfora de ‘sem castigo’, de ‘a vontade’, de naturalmente acontecer a mudança para o novo regime.

*“Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente”*

No verso *Como vai abafar*, o autor expressa a metáfora de maneira, de acobertar algo, como vai abafar, de como vai esconder *nosso coro a cantar*, que, já pertencendo ao segundo verso, representa, por parte do autor, a metáfora de liberdade, nossa voz a gritar, a dizer para todos. No último verso *Na sua frente*, o autor retrata a metáfora de atrevimento, de enfrentamento, de fim do medo, de fim da escravidão.

*“Você vai se dar mal
Etc. e tal...”*

No verso derradeiro, o autor representa a metáfora de consequência de tudo o que a repressão fez aos representantes dela, punindo-os, claro, com severidade.

Após esta análise, observa-se que, por meio da palavra, é possível exteriorizar sentimentos contidos, desejos reprimidos, sonhos interrompidos; a arte da palavra possibilita a compreensão de um capítulo importante da história brasileira, no qual Chico Buarque tem generosa colaboração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da metáfora, nas músicas selecionadas do compositor Chico Buarque de Hollanda, nos possibilita perceber que esta figura de linguagem propicia vários sentidos e interpretações. A linguagem metafórica é um importante recurso utilizado em composições de autores consagrados, como o compositor em questão, enriquecendo as letras das suas músicas, conduzindo, assim, seus leitores/ouvintes a percorrer os caminhos dos vários significados das palavras.

Pelo estudo realizado, a metáfora pode ser considerada como um instrumento de denúncia, possibilitando-nos expressar concepções, sentimentos, anseios e pensamentos. Os diferentes sentidos metafóricos empregados por Chico Buarque nas letras de suas músicas, compostas na década de 1970 mais especificamente, dissimulam sua voz de protesto contra o regime militar vigente.

Os fatos históricos apresentados correlacionados à vida do compositor justificam os sentidos das metáforas por ele empregadas, como um ponto de apoio a fim de enfrentar e de revelar os anos difíceis do sistema ditatorial.

A letra analisada da música *Cálice* caracteriza metaforicamente o trágico contexto da realidade do país na época, no qual se encontrava em vigência a lei do silêncio e da opressão. Inserida na letra da música, a palavra “cálice” nos é apresentada como um ‘cálice de vinho’, e nos remete ao sentido de silêncio, de não poder falar diante das situações impostas pelo sistema; remete-nos também ao sentido de morte, como consequência da desobediência ao regime da ditadura.

A canção, também analisada, *Apesar de você*, propõe perceber uma mudança do momento presente representado nos enunciados da música, para um futuro libertador. O clima de repressão leva o autor a fazer uso da metáfora para denunciar, e para rebelar-se diante dos fatos.

Pode-se dizer que, ao dar presença às metáforas em suas canções, o compositor apresentou uma importante arma de resistência ao regime ditatorial da década de 1970. Apesar de todas as críticas recebidas, o Chico é um dos compositores que, mesmo sendo muito julgado, principalmente pelo público militante, conseguiu construir em suas letras, uma forma de protesto. Os autores, que nessa época, na produção das letras das suas músicas, se utilizam mais de expressões ousadas e provocativas ao sistema de governo, tornam-se símbolo de subversão para os censores, fazendo do trabalho destes

um incentivo que insufla ainda mais a maneira dos autores formularem suas composições.

“O artista, com o trabalho da censura, corre o risco de ter um álibi até para se esforçar menos. Ou o artista é até obrigado a fazer ginásticas incríveis, usar de metáforas às vezes que, com o passar do tempo, parecem ridículas. A gente olha para trás e vê coisas que estão escritas de certa maneira e foram porque na época a gente teve dificuldade de conseguir realizar. Era a pressão que atuava sobre a criação, no ato mesmo da criação. Depois passa o tempo, e o texto fica vazio, a forma mesma é alterada na medida em que você procura mil artimanhas para tentar passar uma idéia. No final das contas, não passa, só passa para os iniciados” (Chico Buarque, apud Khéds, 1981: 178).

Ao elaborar esse estudo acerca da metáfora nas letras de música de Chico Buarque, pode-se perceber que a sua expressão artística, principalmente na década de 1970, sob a opressão da censura, conseguiu, pela necessidade extrema de criatividade, revelar os sentimentos e desejos de um povo em um determinado período da história brasileira, contribuindo, assim, para o processo de redemocratização do país.

A importância da análise da metáfora se deve, também, em virtude de sua ligação com os demais elementos da letra da música. Dessa forma, o estudo específico desta figura de linguagem, e o estudo em relação ao contexto, fizeram-se necessários para podermos perceber que o texto transmite ao receptor uma gama de sensações e um projeto de persuasão que não se contém, exclusivamente, na análise literal da metáfora, mas em conjunto com o texto trabalhado.

Os objetivos por nós traçados foram atingidos na medida em que, pelo aprofundamento no conhecimento sobre a função da metáfora, pudemos perceber que esta figura de linguagem pode ser um recurso argumentativo importante no contexto da letra da música. Desse modo, a contribuição deste trabalho se revela no resultado da identificação do processo metafórico, que, com grande força persuasiva, leva, ao convencimento, o leitor/ouvinte.

Na obra de Otávio Paz, *A Dupla Chama* (apud Abeu, 2001: 124), o autor usa para o amor a metáfora de uma vela:

“A chama é a parte mais sutil do fogo, e se eleva em figura piramidal. O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida”.

Em síntese, esta monografia buscou apresentar um estudo sobre a metáfora aplicado a letras de músicas compostas na década de 70, do século passado, de modo a exemplificar a função maior desta figura de linguagem, isto é, por processos de similitude, antítese, comparação, hipérbole, metonímia, entre outros; recriar as representações sociais, políticas, identitárias e ideológicas comuns daqueles (ou entre aqueles) que, de alguma forma, viram-se envolvidos, perseguidos, proibidos, calados diante de uma força repressora contra a qual somente a palavra, revestida de sentidos outros, poderia se perpetuar na forma de letra de música. Desse modo, pode e poderá ser cantada e revisitada em outros tempos, por outros grupos e, assim, manter viva a chama – azul e trêmula – da memória dos tempos já vividos.

Este trabalho não se quer conclusivo, na medida em que há infinitas possibilidades de interpretações sobre a metáfora nas letras de música, especialmente as músicas que foram compostas em tempos tão rigorosos, em que não se podia falar sob pena de sérias punições, chegando, até, à mortal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Antônio Suárez. **A arte de argumentar: gerenciando razão e emoção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. **Chico Buarque, letra e música: incluindo Gol de Letras de Humberto Werneck e Carta ao Chico de Tom Jobim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leva, 2009.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2002.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- PALMA, Dieli Versaro. **A Leitura do Poético e as Figuras de Pensamento de Oposição: Caminhos e Descaminhos dos Paradigmas na Modernidade** (Tese de Doutorado – PUC/SP, 1998).
- PONTES, Eunice. **A metáfora**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- REBOUL, Oliver. **Introdução à Retórica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- RICCIARDI, Maria Laura Pinheiro. **Contribuição para um Estudo Tipológico da Metáfora baseado na Análise Sêmica** (Dissertação de Mestrado – PUC/SP). São Paulo, 1979.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Tradução de Joaquim Torres Costa & Antônio M. Magalhães. Porto: Rés, 1983.

<http://www.chicobuarque.com.br>. Acessado em 27/03/11.

ANEXOS

I. Última Hora - Mário Prata - 07 e 08/09/74

O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide

Nos bares do Rio de Janeiro, nas praias badaladas, na favela da Rocinha e mesmo na casa de alguns milionários e ainda em algumas delegacias de polícia, Julio Cesar Botelho de Oliveira talvez não seja muito conhecido. Mas Julinho da Adelaide é figura das mais notórias, simpáticas e comentadas do momento. Não se admite mais uma festa ou rodada de samba sem a presença de Julinho da Adelaide.

Seu nome passou das crônicas policiais para as sociais quando cantores famosos começaram a se interessar pelo seu samba. Chico Buarque gravou *Jorge Maravilha*, o MPB-4, *O milagre* e Nara Leão deverá gravar uma música nova.

Como começou a ficar conhecido em São Paulo, esteve aqui no começo da semana para tentar mostrar o seu trabalho nas casas de samba. Não lhe deram muita chance. Três dias depois encontrei em cima da minha mesa um bilhete assinado por Julinho e que terminava assim: "e como a barra não está dando por aqui, eu e Leonel vamos amanhã para Portugal. Parece que a barra lá tá melhor pru meu samba". Junto ao bilhete a fotografia de sua mãe, nos áureos tempos do Orfeu Negro, no Teatro Municipal do Rio.

Julinho da Adelaide - Eu não estou acostumado com o clima de São Paulo. Devo dizer que esta é a segunda vez que venho. A primeira vez faz muito tempo, foi na época dos festivais. Inclusive, tenho um fato interessante para contar: eu estava na platéia quando o Sergio Ricardo jogou aquele violão. Acertou aqui, ó.

Mário Prata - Esta cicatriz é do violão?

JA - É. Inclusive eu pedi para não fotografar, por isso.

MP - Mas são duas cicatrizes.

Chico Buarque - É que pegou o cabo aqui e a caixa aqui deste outro lado. Eu tenho a pele quelóide, entende?

MP - Quer dizer que você é um sujeito marcado pela música popular brasileira?

JA - Sou. Foi aí que eu despertei para a música, inclusive. Eu não tinha ainda muita vocação musical. Quer dizer, eu já tinha feito a letra do Juca que o Chico Buarque de Hollanda gravou. Juca foi autuado em flagrante, como meliante, lembra? Foi um caso que aconteceu comigo. Mas foi no festival mesmo que eu despertei. Eu vim de ônibus.

MP - Nesta época, você ainda não estava nem pensando em construir casa na Gávea, não é?

JA - Não, isto é um pouco de confusão que estão fazendo. Quem está construindo é meu irmão, o Leonel. Meu irmão é procurador.

MP - E esta segunda vinda a São Paulo? Você está aqui profissionalmente? Eu soube que você está com três músicas novas.

JA - Três não, tenho muito mais que três, devo dizer isso. Não tenho culpa se as pessoas pedem sempre as mesmas. Em geral pedem *Chama o Ladrão*, *Jorge Maravilha* e *O Milagre*. Mas eu tenho muito mais músicas. *Chama o Ladrão* teve um problema com a Censura e *O Milagre* teve também. Eu queria, inclusive, aproveitar e dizer que eu não quero criar nenhum problema com a Censura, porque, através do Leonel, eu tenho um diálogo muito bom com eles, entende? O Leonel sendo meu procurador, me quebra todos os galhos em todos os sentidos.

MP - Qual a profissão do Leonel?

JA - Na carteira tá comerciário, mas ele não exerce a profissão não. Ele trabalha mais como meu procurador, tem boas relações e tal. Tem, inclusive, boas relações na polícia. 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.

MP - Mas você realmente faz oito ou nove sambas por dia?

JA - Faço. E faço samba duplex, também.

MP - Antes de falar sobre samba duplex, por que você só foi descoberto agora? Porque só agora que estão cantando as suas músicas?

JA - Porque eu estou profissionalmente na jogada tem pouco tempo. O autor jovem é difícil, meu. Eu, por exemplo, andei em todas as fábricas e não consegui nada. É claro que minha voz não é muito boa pra cantar. Eu não sou cantor e hoje em dia todos os compositores são cantores. Eles que defendam a matéria-prima deles. Eu não posso fazer isto, então tenho que procurar as fábricas. Mas ficavam me empurrando de um cara pra outro. Um dia, na Phillips, eu acabei no Departamento Gráfico, lá no Rio. Fui de porta em porta. Cheguei até a falar com o Roberto Menescal, autor do *Barquinho*, conhece?

MP - E estas cicatrizes, atrapalham muito?

JA - Embora eu não seja cantor, um dia eu pretendo gravar um disco. Você vê, gente que não canta bem como o Chico Buarque, o Vinícius de Moraes, o Antonio Carlos Jobim, estão cantando. Quer dizer, a minha voz não é muito boa mas outro dia eu ouvi o disco do Nelson Cavaquinho e ele é mais rouco do que eu e gravou um disco. Eu posso ter que gravar um dia, entende? Aí a minha foto vai atrapalhar a vendagem do disco, não é? É claro que eu não vou pôr na capa a minha foto. Assim, uma destas menininhas bonitas da Rua Augusta pode comprar pensando que é um sujeito bonito e vende mais o disco, não é? Com a minha cara eu acho que vai vender menos. Então, é melhor não ter a cara do que ter a cara que eu tenho.

MP - Não vamos falar nisto.

JA - Eu fico muito nervoso quando eu falo nisto. Se quiser, tira a fotografia de costas. Ou então tira do meu irmão. O Leonel se ofereceu, inclusive, para aparecer na capa, se um dia eu fizer um disco.

MP - O Leonel está com você aqui em São Paulo?

JA - Não. Vem amanhã. Ele me mandou porque disse que leu nos jornais - ele lê muito jornal - que aqui em São Paulo tem muita casa de samba, que lá no Rio não tem. Lá só tinha uma, o Sucata, mas era um show já montado e que não podia entrar e cantar no meio. Aqui, me parece, as pessoas podem chegar e pedir a vez para cantar. Vou lá e já vou logo avisando antes para me desculparem por não ser um bom cantor. Tenho muita música para mostrar. Fiz uma chegando aqui, hoje.

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.

"Minha mãe casou mais de uma vez, mas casou sempre"

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, 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. Faço também adaptações de sambas antigos. Eu tenho umas idéias para o Vinícius de Moraes, que eu admiro muito, aliás.

MP - Você conhece ele?

JA - Pessoalmente, não. Eu estou procurando um contato com ele porque eu fiz uma adaptação daquele samba dele, *Formosa*, conhece? Mudei pra *China Nacionalista*. Já estou com bastante tarimba neste negócio.

MP - Mas você diz que não lê jornal, como é este negócio de China Nacionalista?

JA - Eu leio só o que o Leonel manda. Ele já dá o serviço todo, entende? Se eu ficar o tempo todo lendo, eu acho que eu não vou poder me expressar bem. Eu sou um criador, entende?

MP - Quer dizer que o Leonel é uma figura importante na sua vida?

JA - Eu devo toda a minha carreira e minha vida a duas pessoas. A minha mãe Adelaide, a quem devo inclusive o meu nome - meu sobrenome é Oliveira, mas Oliveira todo mundo é. Então eu sou Da Adelaide. Aqui ela pode não ser muito conhecida, mas no Rio é, e muito. E devo ao Leonel que é quem me orienta agora a minha carreira.

MP - Fala um pouco da Adelaide.

JA - Adelaide foi a pessoa que me orientou a minha vida inteira.

MP - Existe um boato de que ela teria sido uma das mulheres do Vinícius.

JA - Eu não posso falar assim da minha mãe, não é? "Uma das mulheres do Vinícius", o que é isto? Em todo o caso, que ela conheceu o Vinícius, conheceu. A minha mãe é uma mulher muito honesta. Ela casou mais de uma vez, mas casou sempre, viu? Quando ela viajou para a Alemanha, ela casou com um luterano. O Leonel é luterano por causa disto. É loiro e é luterano. Ele agora alisou o cabelo e está dizendo que ele é parecido com este tal de Roberto Redford. Mas ele não é muito parecido, não. O nariz dele é igual ao da minha mãe, grossão. Ele é loiro sarará, sabe? Parecido, fisicamente, com o Ademir da Guia. Só que agora alisou o cabelo e tá achando que é artista de cinema.

MP - E a Adelaide?

JA - Mamãe esteve lá na Europa, com a Brasileira. Ela é casada na Igreja Católica Apostólica Romana, na igreja Católica Brasileira, é casada na Igreja Luterana e tem mais uns três casamentos aí. Eu sou filho da Igreja Católica Brasileira.

MP - Do primeiro casamento?

JA - Terceiro.

MP - Se a sua mãe foi com a Brasileira, ela é mulata mesmo?

JA - Mulata retinta, quase preta. Quase sangue puro.

MP - Mas e você com esta cor mais clara?

JA - Meu pai, que eu não cheguei a conhecer. Ele morreu pouco depois de eu nascer. O nome dele era F. Botelho. Este F. nem minha mãe sabe o que é.

MP - Ele fazia o quê?

JA - Meu pai? Meu pai trabalhava em jornal. Era copydesk, naquele tempo.

MP - Então você teve uma origem assim já um pouco cultural. Você recebeu uma certa formação.

JA - Eu sempre tive muitos livros, apesar de morar na favela. Mas eu não tenho nenhuma vergonha disto. Tem muita favela lá no Rio que é melhor que estas coisas que estão fazendo agora. Se bem que eu aluguei um cantinho pra escritório da firma que tenho com o Leonel. Eu vi até um anúncio agora, no intervalo daquela novela, o "Espigão", onde eles anunciam muito estes novos apartamentos de sala e quarto. Menor que o barraco onde me criei, entende?

MP - Quer dizer que já está pintando um dinheirinho?

JA - Diz o Leonel que sim. Eu ainda não pus a mão neste dinheiro porque o Leonel acha que não é legal pegar o dinheiro e fazer alguma coisa agora. É melhor empregar, entende? E ele empregou. Parece que o dinheiro já vai dar uns dividendos. É isso, né?

"O Chico Buarque está faturando em cima do meu nome"

MP - E aquela casa que você está fazendo lá na Barra? É com dinheiro da vendagem?

JA - Não sou eu que estou construindo. Quem comprou um terreno lá foi o Leonel e vai construir uma casa agora. Mas isto é problema dele. Ele tem os bicos por fora, além da participação nos meus lucros.

MP - Aqui em São Paulo ainda não, mas no Rio você é muito conhecido. No Degrau, no Antonio's, no Final do Leblon. Como é que se deu esta transposição da favela para as colunas sociais e de músicas? Quem é que te deu esta força?

JA - Isso eu devo ao Leonel. Ele é muito ligado ao pessoal do Rio. O Zózimo Barroso do Amaral é como se fosse irmão dele, do *Jornal do Brasil*. O Carlos Imperial, da revista *Amiga*. Ele vive me falando dos amigos dele de jornais. Tem muita gente aí que é amigo dele. Bloch, um negócio assim. Então, eles me promovem. O Leonel é um cara cem por cento. Você precisa conhecer ele.

MP - Mas mesmo assim você ainda é uma figura pouco conhecida no Brasil.

JA - Ainda sou, devo confessar isto. Confio em Deus que, com a ajuda Dele e do Leonel eu vou chegar lá.

MP - Você não seria uma criação da imprensa carioca? Como é que você vê isto?

JA - Por algum tempo eu fiquei meio magoado com isto.

MP - Seu pai foi um copydesk no Rio. Você não estaria sendo lançado pela imprensa carioca que tem penetração nacional?

JA - É claro que a imprensa carioca me ajuda muito, mas eu tenho o meu trabalho. Eu vim aqui para mostrar o meu trabalho, entende? Não é só badalação, não. Este negócio de só badalação em jornal não dá camisa a ninguém, já me dizia o Leonel. Tem que se fazer as coisas. Eu vou lançar o meu primeiro compacto duplo que vai ser gravado agora, finalmente. Eu tenho feito uma média de cinco a seis sambas por dia. Com este trabalho eu acho que vou levar um grande empurrão na minha carreira e daí por diante eu acho que todo mundo vai se interessar em gravar música do Julinho da Adelaide.

MP - Quem é que está cantando música sua, hoje, Julinho?

JA - O Chico Buarque cantou num show que ele fez no Rio. Foi muito bom porque deu dinheiro na SBAT, o Jorge Maravilha. Tem também o MPB-4 e a Nara Leão. Eu entreguei umas outras músicas aí, que eu não sei se estão cantando, pra uma porção de gente. Eu tenho vários estilos, sabe? Mandeí música para o Tim Maia, para a Ângela Maria. Não sei se estão cantando porque eu não tenho muito controle. O Leonel que sabe.

MP - Mas você tem realmente uma produção muito boa ou está se utilizando de nomes como Chico e MPB-4?

JA - Mas, ô cara, escuta. Você vai me desculpar, mas eu já disse que não sou cantor. Eu preciso dos cantores pra lançar meu nome, entende? O Chico Buarque eu não devo nada a ele e nem ele deve nada a mim. Ele tá faturando em cima do meu nome e eu estou faturando em cima do nome dele. Acho que isto é normal. Não acho que seja aético da minha parte, entende? Eu sou é pragmático.

MP - Aético?

JA - Parece que a origem desta palavra é luterana.

MP - Julinho, aqui em São Paulo, o pouco que se sabe de você são histórias mirabolantes. O próprio Chico falou no show dele, não sei se você sabe, que você é uma figura das crônicas policiais que passou para as crônicas sociais. O seu passado...

JA - Vou lhe explicar isto. Eu sou muito tímido, conforme você deve ter percebido, e o Leonel, com esta história dele ser procurador e sendo uma pessoa descontrainda, muitas vezes ele faz coisas impensadas. E aí, quando vão perguntar o nome dele, ele diz: Julinho da Adelaide. Só porque tem procuração minha. Então, é justo que eu pague pelas coisas boas e ruins que ele faz. E olha que não acontece muita coisa ruim com ele porque ele tem relações muito boas na polícia.

"Adelaide era amiga íntima do Vinícius, do Jobim e do Oscar Niemeyer"

MP - E você já foi preso?

JA - Algumas vezes. Eu conto isto, inclusive, no samba *Chama o ladrão*.

MP - Na medida que você mesmo diz que é muito pragmático, este negócio de carregar o nome da mãe não é uma jogada oportunista da sua parte? Pra sensibilizar uma parte do público?

JA - Não, de maneira nenhuma. Eu me chamo Julinho da Adelaide porque todo mundo só me chama assim lá no morro. Acontece que a minha mãe é mais famosa do que eu lá no Rio. Ainda é. Minha mãe é célebre. Eu vou te contar o que ela já fez. Minha mãe estava no primeiro elenco do Orfeu Negro. Foi amiga íntima de Vinícius de Moraes, Antonio Carlos Jobim e Oscar Niemeyer, que fazia o cenário do Orfeu no Municipal. Do Haroldo Costa, também. Ela conheceu mais intimamente o Oscar. Tanto é que há cinco ou seis anos atrás a gente morava ali na Favela da Rocinha quando começaram a erguer o Hotel Nacional. Aquele redondo. Mamãe dizia pra mim: "Tá vendo, filho? Tá vendo, Julinho? Aquilo é homenagem do Oscar para mim." Inclusive agora botaram uma porção de homenagens na Barra. Ela lembra dele muito bem. É claro que ela está mais velha agora e não pode receber muita homenagem. Eu estou sabendo que não é homenagem do Oscar Niemeyer pra ela, mas não vou tirar esta ilusão dela, né? É bonito ela ficar pensando assim. Mamãe tem muita imaginação. Mas continuando, depois ela viajou com a Brasileira, casou com o luterano, foi presa na fronteira do Tibet por causa de um monge, aprendeu a fazer cassulê e a feijoada branca. O feijão branco dela é conhecido lá no morro. Então todo mundo perguntava assim: qual Julinho? O Julinho da Adelaide.

MP - Mas a própria imprensa carioca está achando que você está usando o nome da sua mãe para se promover. Tanto é que o Leonel não se chama Leonel da Adelaide.

JA - Leonel Kuntis. Mas pode ser que daqui uns tempos a Adelaide passe a ser a Adelaide do Julinho. Não tenho nada contra isto.

MP - Como vai ela?

JA - Mamãe está muito bem. Fazendo aquele feijão cada vez melhor. Ela tem um quiosque. A casa dela, uma vez por semana, enche de gente.

MP - Ela é neta de escravos, não é?

JA - Neta de escravos. A mãe dela foi beneficiada pela Lei do Ventre Livre. A gente tem uma gratidão muito grande pelo José Bonifácio, o Moço.

MP - Como foi o seu primeiro contato com o Chico?

JA - EU trabalhava na Phillips. Na fábrica, lá no Alto da Boa Vista, na Phonogram, na prensagem de disco. Lá eles tinham um time que dia de sábado jogava contra os compositores, contra esta gente assim, e eu estava sempre nesta pelada e fui conhecendo o pessoal. Fiquei conhecendo o Silvio Cesar, fiquei conhecendo o Maestro Erlon Chaves, fiquei conhecendo o Paulo Sérgio Valle.

MP - Mas, como foi? Você chegou para o Chico e mostrou a música, deu uma fita, cantou para ele, como é que foi?

JA - Não, eu não falei direto com ele. Falei antes com um rapaz integrante do conjunto vocal MPB-4. Eu estava entrando na área e aquele mais baixinho, gordinho, chamado Rui, me deu uma pancada por trás e o juiz não deu pênalti. Na hora que eu estava caindo no chão ele foi legal. Me pediu desculpas. Eu aproveitei que ele tinha puxado conversa e falei: eu sou compositor. Ele não deu muita bola e ainda marcou o gol. Mas, como eu tenho amizade e o primeiro contato já estava feito, eu consegui pensar um acetato por camaradagem do pessoal da Phonogram. Este acetato tinha duas músicas, o *Jorge Maravilha* e *Chama o Ladrão*. Parece que eles gostaram, mostraram para o Chico e cada um gravou uma.

MP - O Chico tem cantado a sua música e tem dado a entender que a música é dele. Ele se refere a você como se você fosse uma figura mitológica.

JA - Não sei, rapaz. Este pessoal que tem o nome feito, pode fazer muita coisa e não adianta eu ficar aqui reclamando, entende? Como eu já disse, eu sou pragmático. Eu preciso dele e ele de mim. Então eu não vou me colocar contra ele como você está querendo. Talvez o dia que eu for mais conhecido eu faça a mesma coisa. As pessoas têm que tirar proveito do que lhe cai nas mãos, não é? O Leonel que me disse isso.

MP - Eu queria que você se definisse, já que usa tanto a expressão pragmática.

JA - Eu não sei. Pra falar a verdade, o Leonel que mandou eu dizer que eu sou pragmático. Quando perguntassem coisa mais complicada, pra dizer isto. Por exemplo: "O que você acha da Censura?" Sou pragmático. Ele falou ecumênico, também. Disse que quando me perguntassem o que eu acho de Cuba, para eu responder que sou pragmático e ecumênico. Senão eu me meteria em complicações. Mas eu não posso definir exatamente como eu sou. Eu sou pragmático, pô!

II. Letra 1 - *Cálice*

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

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

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

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

III. Letra 2 – *Apesar de você*

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você 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

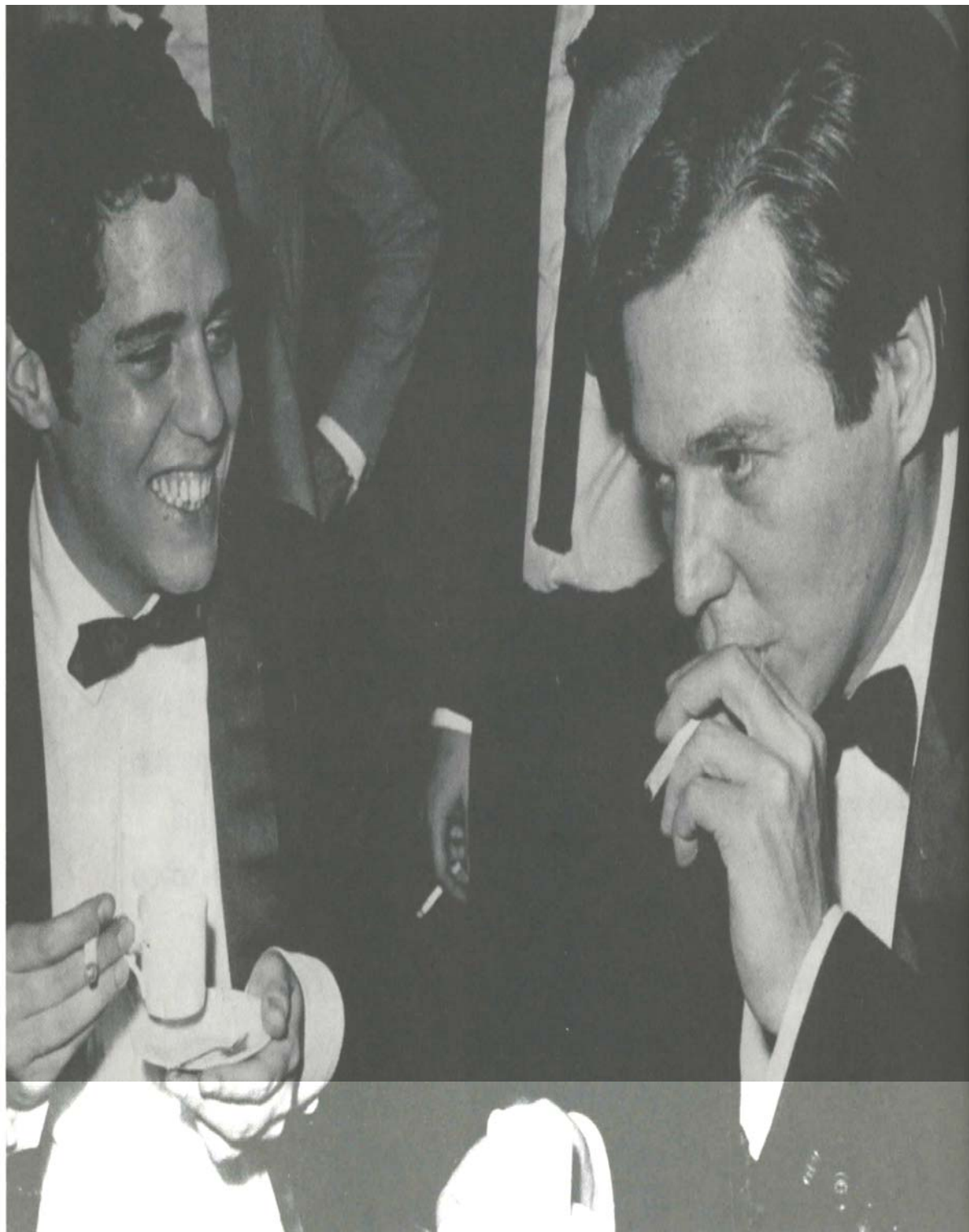
Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença

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

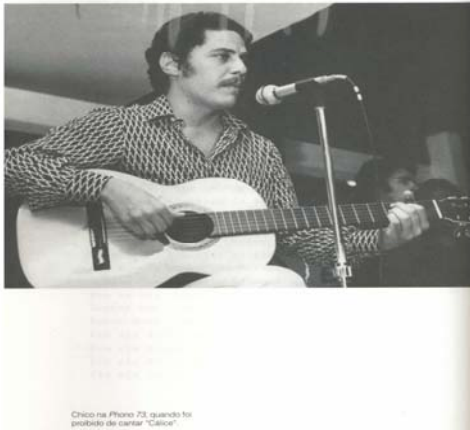
IV. FOTOS

ANEXO 4



Chico e Tom no III Festival Internacional da Canção após o término, com “Sabiá”

ANEXO 5



Chico na *Phono 73*, quando foi proibido de cantar “Cálice”.



Chico e Nara Leão vencem o festival com *A Banda*. E tornam, por sua timidez, o que o produtor Manoel Carlos chamaria de a maior dupla de “desanimadores de auditório” da televisão brasileira



O centroavante do Politeama veste a camiseta da gravadora Ariola numa preliminar no Maracanã, no início dos anos 80



Com Odette Lara e MPB-4 num boteco da Lapa, no Rio, na época do show *Meu Refrão*, em 1966

Com Edu Lobo e Ítala Nandi na Passata dos Cem Mil, no Rio, em junho de 1968.



Com Edu Lobo e Ítala Nandi na Passeata dos Cem Mil, no Rio, em junho de 1968

[illegible]

