

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

DANIEL DAL PONTE DEREVECKI

“CHICO BUARQUE: A CANÇÃO DE QUEM VENCEU” – A CONSTRUÇÃO DE UM  
ARTISTA PELO OLHAR DO JORNAL DO BRASIL EM TEMPOS DE REPRESSÃO  
(1965-1968)

CURITIBA

2021

DANIEL DAL PONTE DEREVECKI

“CHICO BUARQUE: A CANÇÃO DE QUEM VENCEU” – A CONSTRUÇÃO DE UM  
ARTISTA PELO OLHAR DO JORNAL DO BRASIL EM TEMPOS DE REPRESSÃO  
(1965-1968)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha  
de Música, Cultura e Sociedade, como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Guilherme Poletto.

CURITIBA

2021

**Catálogo na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 9ª/1416.**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

D431C Derevecki, Daniel Dal Ponte.

“Chico Buarque: a canção de quem venceu” – a construção de um artista pelo olhar do Jornal do Brasil em tempos de repressão (1965-1968). / Daniel Dal Ponte Derevecki - Curitiba, 2021.

154 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Guilherme Poletto.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba I - Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música. Curitiba, 2021.

Inclui bibliografia.

1. Música popular - Chico Buarque. 2. Jornal do Brasil. 3. Jornalismo Cultural. 4. Caderno B. 5. Regime Militar Brasileiro. I. Universidade Estadual do Paraná. Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música. II. Poletto, Fábio Guilherme. III. Título.

CDD: 780.981  
CDU: 78.067.26

## TERMO DE APROVAÇÃO

DANIEL DAL PONTE DEREVECKI

CHICO BUARQUE: A CANÇÃO DE QUEM VENCEU - A CONSTRUÇÃO DE UM  
ARTISTA PELO OLHAR DO JORNAL DO BRASIL EM TEMPOS DE REPRESSÃO (1965-  
1968)

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



---

Prof. Dr. Fábio Guilherme Poletto  
PPGMUS-UNESPAR



---

Prof. Dr. Paulo Renato Guérios  
PPGA - UFPR



---

Prof. Dr. André Acastro Egg  
PPGMUS-UNESPAR

Curitiba, 16 de julho de 2021

Dedicado a todas as pessoas que fazem da música sua profissão e utilizam a linguagem artística para promover transformação social.

## AGRADECIMENTOS

À minha querida esposa, Priscila Derevecki, e aos nossos filhos, Vinícius e Heitor, pelo amor incondicional e o suporte constante.

Aos meus pais, Rozeli e Athalias, e sogros, Semíramis e Sebastião, pela torcida e apoio nas horas mais difíceis.

Ao Prof. Dr. Fábio Poletto, pela orientação precisa e por extrair o melhor de mim ao longo desta pesquisa.

Aos professores do colegiado do PPG-Mus da Unespar, pelas aulas e experiências enriquecedoras.

Aos colegas de turma, pelas trocas edificantes e parcerias firmadas para toda a vida.

À jornalista Léa Maria, por me trazer uma visão sobre o *Jornal do Brasil* que não seria possível a não ser por meio de uma testemunha ocular.

A todas as pessoas que têm contribuído com o meu trabalho até aqui, seja de forma direta ou indireta, porque tudo o que somos depende das ajudas que recebemos.

Muito obrigado.

Estava à toa na vida, o meu amor me chamou  
Pra ver a banda passar, cantando coisas de amor.

**Chico Buarque**

## RESUMO

O presente trabalho procura estudar a fortuna crítica que se constituiu em torno da figura e da obra do compositor brasileiro Chico Buarque em seus primeiros anos de atuação, entre 1965 e 1968, conforme a visão construída a respeito dele através da cobertura jornalística praticada pelo *Jornal do Brasil*. Foram adotadas três estratégias metodológicas: pesquisa bibliográfica, análise musicológica e pesquisa documental. A primeira consistiu no levantamento do estado da arte a respeito da produção acadêmica sobre o compositor, o veículo noticioso e o período histórico em foco, que corresponde ao início do Regime Militar no Brasil. Por meio da segunda estratégia foram estudados aspectos de arranjo e composição existentes em algumas das obras do artista, que foram discutidas pela crítica do jornal. A terceira metodologia resultou na criação de dois catálogos de fontes primárias, um deles voltado exclusivamente a citações ao nome de Chico Buarque feitas pelo veículo e outro destinado a mapear a capilaridade de sua obra no mercado fonográfico. A hipótese principal discutida nesta pesquisa é a de que pudesse haver um direcionamento prioritariamente favorável a Chico Buarque na pauta do jornal, porque o artista consistiria num valor-notícia importante para o veículo, tendo em vista as posições defendidas pela crítica do jornal quanto ao debate estilístico vigente na música popular dos anos 1960.

Palavras-chave: Chico Buarque; Jornal do Brasil; Jornalismo Cultural; Caderno B; Música Popular; Regime Militar Brasileiro.



## ABSTRACT

This research seeks to study the critical fortune that was built around the figure and work of the Brazilian composer Chico Buarque in his early years, between 1965 and 1968, according to the vision constructed about him through the journalistic coverage practiced by *Jornal do Brasil*. Three methodological strategies were adopted: bibliographic research, musicological analysis and documentary research. The first consisted of surveying the academic production on the composer, the newspaper and the historical period in focus, which corresponds to the beginning of the Military Regime in Brazil. Through the second strategy, aspects of arrangement and composition existing in some of the artist's works were studied, which were discussed by the newspaper's critic. The third methodology resulted in the creation of two primary source catalogs, one aimed exclusively at the vehicle's quotations to the name of Chico Buarque and the other intended to map the capillarity of his work in the phonographic market. The main hypothesis discussed in this research is that there could be a priority in favor of Chico Buarque in the newspaper's agenda, because the artist would be an important news value for the vehicle, in view of the positions defended by the newspaper's criticism regarding the debate current style in popular music of the 1960s.

Keywords: Chico Buarque; Jornal do Brasil; Cultural Journalism; Caderno B; Popular Music; Brazilian Military Regime.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>1 JORNALISMO CULTURAL: O <i>CADERNO B</i> DO <i>JORNAL DO BRASIL</i></b> .....	<b>20</b>
1.1 O nascimento do <i>Caderno B</i> .....	23
1.2 Amadurecimento.....	27
1.2 A crítica musical na pauta do <i>JB</i> .....	28
1.4 Literatura.....	35
1.5 Artes Cênicas.....	36
1.6 Coluna Social.....	38
1.7 Crônicas do cotidiano.....	40
1.8 Circuito cultural.....	41
1.9 Fotografia.....	45
1.10 Desenho.....	50
<b>2 CHICO BUARQUE NO <i>JORNAL DO BRASIL</i></b> .....	<b>55</b>
2.1 <i>A Banda</i> e sua relação com o ideal de música popular concebido pelo <i>JB</i> .....	61
2.2 <i>A Banda</i> e o fenômeno de massa.....	67
2.3 Relações na esfera política.....	75
2.4 <i>Roda-Viva</i> .....	84
<b>3 CHICO BUARQUE NO MERCADO DO DISCO</b> .....	<b>98</b>
3.1 A visão de Juvenal Portella sobre os discos solo.....	108
3.2 Relançamentos e apropriações das obras.....	125
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>144</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>149</b>

## APRESENTAÇÃO

Antes de começar, quero explicar a razão que me levou a elaborar este trabalho, porque de certa forma sintetiza quem sou. Desde a adolescência tenho nutrido o interesse por duas áreas distintas: a música e o jornalismo. A primeira entrou antes na minha vida, mas se tornou profissão depois, porque aos vinte anos de idade fui me aventurar pelo mundo da notícia, onde permaneci pelos quinze anos seguintes. Atuei como fotojornalista na maior parte do tempo, mas também fui repórter, diagramador, redator e revisor. Comecei fazendo cobertura policial na madrugada para um jornal pequeno, de circulação semanal, mas em pouco tempo fui parar nas duas maiores redações de jornal existentes à época em Curitiba, primeiro na *Tribuna do Paraná* e depois na *Gazeta do Povo*, fotografando dos bolsões de pobreza à alta gastronomia dos restaurantes mais caros da capital paranaense. Foi neste período que decidi ajustar o foco de volta à música e fiz a graduação em Música Popular na Universidade Estadual do Paraná, para depois entrar no Mestrado em Música da mesma instituição, do qual esta dissertação é o resultado. Esse breve relato vem para explicar o porquê de uma pesquisa em música envolver Jornalismo Cultural, análise iconográfica de fotografias, charges e diagramação, bastidores de reportagem, conjuntura política, critérios noticiosos e uma série de outros elementos ligados ao Jornalismo, que serão colocados a serviço do estudo de um objeto musical, que é a fortuna crítica acerca do compositor brasileiro Chico Buarque (1944-). Nas próximas páginas, estudaremos os anos iniciais da carreira deste artista, quando ele surge no cenário cultural do eixo Rio-São Paulo e passa por um processo de reconhecimento, que vai ser o ponto de partida da carreira multifacetada que viria a exercer. Faremos o estudo por meio de um veículo jornalístico, o *Jornal do Brasil*<sup>1</sup>, observando a construção dessa figura pública na condição de quem lê o noticiário. A escolha pelo *JB* deve-se ao fato de que a cobertura jornalística do veículo, praticada na década de 1960, pode contribuir num mapeamento que demonstre características da crítica musical do período, incluindo suas relações com ideias de tradição e modernidade na música popular. Analisaremos algumas dessas histórias partindo da primeira menção ao nome de Chico registrada no jornal, em 1965, e chegando ao final do ano de 1968, logo após ser promulgado o AI-5 (Ato Institucional n. 5). O recorte histórico estabelecido contempla os primeiros anos do Regime Militar, quando o aparato repressor do estado encontrava-se voltado com maior atenção a diferentes setores políticos de oposição e menos à classe artística. Esse limite temporal foi adotado na presente pesquisa porque o cenário político

---

<sup>1</sup> Será utilizada a sigla *JB* sempre que o nome do *Jornal do Brasil* for mencionado.

vai se alterar a partir de 1969, devido ao recrudescimento ocasionado pelo AI-5, o que leva Chico Buarque a exilar-se na Europa.

Adotei três estratégias metodológicas para a realização do trabalho, que foram a pesquisa bibliográfica, a análise musicológica e a pesquisa documental. A primeira ocorreu através da revisão de literatura sobre o período em foco, o desenvolvimento do Jornalismo brasileiro e a figura e obra de Chico Buarque, o que me levou a perceber uma incidência maior de trabalhos acadêmicos dedicados ao artista vindo dos departamentos de Letras, datados entre 1980 até meados de 2010. Em geral, tais pesquisas abordam os textos de Chico, sejam em forma de letras de canções, peças teatrais ou mesmo através de sua produção no campo da literatura. São discutidas temáticas específicas presentes em suas obras, como a representação do feminino, conforme a tese de Fontes (1997) e a dissertação de Fernandes (1995); o amor e o romance, que surge na dissertação de Souza (2002); os debates sociais e o engajamento político, presentes na tese de Bolle (1980), na dissertação de Cesar (1990) e no artigo de Ridenti (1997). Ainda nas questões sociais envolvidas na obra de Chico Buarque, encontram-se trabalhos nas áreas de História e de Filosofia, dentre os quais estão as teses de Bastos (2009) e Santos (2014). Em comum entre estes trabalhos citados está o fato de que a discussão predominante encontra-se ancorada na parte textual da obra de Chico Buarque. Apesar de alguns deles utilizarem fontes de imprensa, como é o caso dos dois últimos citados, nenhum se propôs a realizar um mapeamento completo de fontes primárias oriundas de um único veículo jornalístico, dentro de um determinado recorte histórico, ou mesmo a analisar fonogramas buscando decupar parâmetros de escuta que possam estar embutidos no texto de crítica jornalística, que, em razão de não ser destinado a um público especializado, sintetiza conceitos puramente musicais e os adapta a uma linguagem acessível ao leitor. Isso motivou a minha pesquisa, porque percebi a existência desta lacuna dentro da produção acadêmica sobre o artista.

A segunda estratégia metodológica foi desenvolvida por meio da abordagem de aspectos musicais presentes em algumas canções específicas, tomando como parâmetro conceitos de teoria musical embasados nos estudos de harmonia funcional e arranjo aplicados à música popular. Dentre os principais conceitos teóricos utilizados, referenciados em Almada (2012) e Guest (2009), estão a construção dos campos harmônicos, o uso dos acordes de empréstimo modal e a adoção das dominantes substitutas e secundárias. Acerca dos arranjos, foram observados conceitos referentes às distintas formações instrumentais e à escrita para esses instrumentos, conforme Adolfo (1997).

A terceira estratégia envolveu a criação de dois catálogos de fontes primárias, um dedicado exclusivamente ao *JB* e outro ao mercado fonográfico. O primeiro deles foi construído

através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, que contém digitalizações de todas as edições do veículo desde a sua fundação, em 1891. Utilizei os filtros de pesquisa disponíveis para isolar as citações referentes a Chico, num total de 1538 menções ao artista publicadas pelo *JB* durante o recorte histórico proposto, seja por meio de reportagens, anúncios ou através das colunas de opinião. Programei a varredura do banco de dados por meio da junção dos termos “chico+buarque”, desta forma o sistema exibiu somente as ocorrências nas quais as duas palavras selecionadas apareceram de forma combinada. Isso foi possível pela característica do texto jornalístico de informar os nomes completos das pessoas, ou pelo menos de fazê-lo conforme os indivíduos são conhecidos pelo público. Nesta busca, percebi que três críticos do *JB* escreviam especificamente sobre música e fizeram citações a respeito dele: Juvenal Portella, na coluna *Discos Populares*, que analisava os lançamentos do mercado fonográfico, falou a respeito de Chico em 45 colunas; Renzo Massarani, que assinava a coluna *Música*, citou o artista em pelo menos 9 colunas; Sérgio Porto, responsável pela coluna *Música Popular*, falou sobre Chico em pelo menos 6 ocasiões. Um olhar sobre essas colunas reforça a ideia de que a crítica musical dita especializada não era feita, na sua maioria, por pessoas com formação profissional em música. Dos três colunistas estudados, veremos que apenas Renzo Massarani, que sequer era brasileiro, tinha formação musical. Os outros dois, apesar de atuarem como jornalistas, provinham de áreas totalmente distintas: Sérgio Porto era bancário e Juvenal Portella formou-se em Direito. Entretanto, não era apenas nas colunas sobre música que o nome de Chico Buarque aparecia, ele também surgia em citações de colunistas de outras áreas, como era o caso do teatrólogo Yan Michalski, da coluna *Teatro*, que falou sobre o compositor em 12 colunas; José Carlos Oliveira, cronista, que citou o artista em 40 de seus textos; a escritora Clarice Lispector, que assinava uma coluna literária, falou dele em 3 crônicas diferentes; e a jornalista e colunista social Léa Maria, que mencionou o nome de Chico em mais de 160 notas durante o período. O segundo catálogo foi elaborado a partir de um mapeamento das canções de Chico Buarque gravadas dentro do recorte histórico, começando pelas gravações feitas pelo próprio autor e expandindo a busca para regravações dessas mesmas obras por outros intérpretes, incluindo versões em contexto instrumental. Utilizei alguns bancos de dados disponíveis na internet<sup>2</sup>, por meio dos quais se constata que Chico Buarque lançou, dentro do período histórico em foco, três discos solo (com doze faixas cada) e pelo menos quinze compactos (com duas ou quatro faixas apenas), todos pela gravadora *RGE*. Com base no repertório desses três discos solo do compositor, procurei por regravações de suas obras nos

---

<sup>2</sup> Nesta pesquisa foram utilizados os seguintes bancos de dados: *Discos do Brasil* ([www.discosdobrasil.com](http://www.discosdobrasil.com)), *Discogs* ([www.discogs.com](http://www.discogs.com)) e *IMMUB – Instituto Memória Musical Brasileira* ([www.immub.org](http://www.immub.org)).

mercados nacional e internacional, circunscrevendo esses relançamentos em três categorias possíveis: gravações do próprio autor, regravações por outros intérpretes e relançamentos das mesmas gravações em produtos fonográficos diferentes. Além disso, totalizei esses relançamentos com base nos formatos de disco utilizados pela indústria naquele período, que eram o LP (*long play*), o CPS (compacto simples) e o CPD (compacto duplo).

Dois pontos importantes, que dizem respeito às fontes históricas citadas neste trabalho, precisam ser mencionados. O primeiro tem a ver com a grafia dessas fontes, porque todas seguem o padrão de escrita da época, sem adequações ortográficas. O segundo diz respeito à temporalidade, porque nenhuma das fontes ultrapassa o recorte histórico, inclusive no caso de fontes alheias ao *JB*, a exemplo de duas fotografias publicadas pela *Revista Manchete* em 1966, da entrevista concedida por Chico Buarque à série de depoimentos para a posteridade do MIS (Museu da Imagem e do Som), no mesmo ano, além das capas de discos reproduzidas.

A fim de desenvolver minhas reflexões sobre essas fontes, organizei o trabalho em três capítulos: 1) Jornalismo Cultural: o *Caderno B* do *Jornal do Brasil*; 2) Chico Buarque no *Jornal do Brasil*; e 3) Chico Buarque no mercado do disco. Vejamos um pouco da leitura das fontes, fundamentação teórica, abordagens e hipóteses levantadas em cada um dos capítulos:

## Capítulo 1

A abordagem adotada considera o processo de constituição do *Caderno B*, resultante do projeto de modernização que se iniciara no *JB* ao final dos anos 1950. Estudaremos a maneira com que os temas culturais passaram a ser incluídos em sua pauta, tendo como baliza a figura de Chico Buarque, que será observada num segundo momento da argumentação como temática e notícia no veículo, inclusive por meio das colunas de opinião. Veremos que ao longo do século XX estabeleceu-se certa tradição que levou os jornais a serem divididos entre um primeiro caderno, voltado ao factual e à objetividade, e um segundo, que fosse dotado de uma abordagem mais leve e opinativa. Tal diferenciação no tratamento dado às pautas jornalísticas assemelha-se aos conceitos de *hard news* e *soft news*, presentes no Jornalismo atual. Conforme explicam Massuchin e Tavares (2015), podem ser classificadas como *hard news* aquelas matérias objetivas, ligadas principalmente à política, à economia e à segurança pública. No caminho contrário estão as chamadas *soft news*, que são matérias jornalísticas cujo perfil abre espaço a uma construção editorial mais livre, direcionada a temas que não dependam exclusivamente do caráter factual, ou seja, uma cobertura constituída por textos que não exigem, obrigatoriamente, a construção de um “lide”, que é a parte introdutória de uma notícia

destinada a responder às seguintes perguntas: “quem?”, “o quê?”, “como?”, “quando?” “onde?” e “por quê?”, questões básicas para se noticiar um fato.

Apesar das conceituações de *hard* e *soft news* serem recentes, acredito que seus princípios possam ser aplicados à cobertura cultural feita entre os anos de 1965 e 1968 pelo *Caderno B*, produto jornalístico que detinha um conjunto de recursos visuais (tais como ilustrações, charges, caricaturas, fotografias e diagramação) que se unia a um direcionamento editorial no qual era privilegiada a publicação de colunas de opinião, a cobertura jornalística de um amplo leque de atividades artísticas e a veiculação de um circuito cultural da cidade do Rio de Janeiro. Em outras palavras, o *Caderno B* consistia num produto editorial que oferecia aos leitores do *JB* o acesso a conteúdo de Jornalismo Cultural, uma área especializada que na perspectiva de Piza (2009, p. 7) é difícil de ser definida, por ter um caráter muito abrangente. Buscar enquadrá-la numa definição simples, segundo o autor, implicaria em colocar essa prática jornalística em pé de igualdade a outros tipos de cobertura segmentada, incorrendo no risco de transformá-la em algo supérfluo, até mesmo decorativo dentro do noticiário, o que contraria a noção de que a cultura perpassa as diferentes esferas da vida humana.

Seria este o caso do *Caderno B*? Ribeiro (2015, p. 97) afirma que não. De acordo com ela, o caderno não tratava a cultura como “adereço”, muito pelo contrário, utilizava os temas culturais para estabelecer críticas, inclusive à conjuntura política do país. De igual modo, Barreto (2006, p. 67), ao estudar as diferentes realidades do Jornalismo Cultural no Brasil, vê na criação do *Caderno B* um marco importante para o setor, porque depois dele quase todos os jornais de maior relevância na imprensa brasileira também criaram cadernos destinados à cultura. Em 1964, por exemplo, o *Jornal Zero Hora*, de Porto Alegre, lançou o *Caderno H*; mais tarde, já na década de 1980, *O Estado de São Paulo*, na capital paulista, lançaria o *Caderno 2*, em 1986, sendo que dois anos mais tarde o *Jornal O Dia*, no Rio de Janeiro, colocaria em circulação um caderno chamado *Dia D*.

Ao considerarmos a argumentação dos autores citados, podemos intuir que o *Caderno B* conferia aos temas culturais três atributos importantes para a consolidação de um público leitor: 1) periodicidade (o caderno tinha circulação diária, exceto às segundas-feiras, porque à época o *JB* saía de terça a domingo); 2) formato (o conteúdo estava organizado em um caderno específico, com 8 páginas numeradas de maneira independente dos demais cadernos do jornal); 3) colunas de opinião (abordando diferentes áreas artísticas: música, teatro, artes visuais, cinema, entre outras). Tais parâmetros, quando aplicados à linha editorial do *Caderno B*, demonstram que este praticava um Jornalismo Cultural que era balizado por dois vetores

principais: informações objetivas sobre o circuito cultural da cidade do Rio de Janeiro e informações opinativas a respeito de obras e autores.

Todavia, fica explícito que a música e seu mercado consumidor estavam entre os assuntos de interesse jornalístico no veículo, não apenas por meio das colunas de opinião, mas também através das reportagens. Desta forma, o conteúdo relacionado à música era organizado de modo que as reportagens factuais sobre o assunto, na maioria dos casos, ocupassem as páginas do *1º Caderno*, ficando os textos de entrevistas com os artistas, o circuito cultural e a crítica musical alocadas no *Caderno B*.

## Capítulo 2

A construção de um tipo de recepção crítica e de perfil jornalístico sobre a figura e a obra de Chico Buarque consiste no enfoque do capítulo, cuja abordagem privilegia os temas mais destacados da mediação promovida pelo *JB* entre o artista e o público leitor. Há uma sucessão de fatos que vão se acrescentando e colaboram para que ele saia do patamar de desconhecido e se torne uma figura pública, inclusive com presença no debate político. Vamos procurar compreender alguns desses contextos, conforme vistos pelo jornal, ao mesmo tempo em que procuraremos incorporar criticamente a perspectiva do veículo sobre a posição de Chico Buarque no cenário específico da música popular, observando como dinâmicas internas (disputas estilísticas e relação com a indústria cultural) e externas (relação entre o campo artístico/musical e as instituições de governo em seus vários níveis: fomento, censura, entre outros) interferiam na construção disso. Também veremos como o Regime Militar passa a observar a atuação do artista, cuja relação com a esfera política pode ser enquadrada em três momentos distintos: o de reconhecimento (quando se faz notar), o de uma parceria subjetiva (quando o Regime tenta cooptá-lo, devido à repercussão da canção *A Banda*) e o de oposição (quando o artista assume uma postura contrária à condução dada pelos militares a questões que envolviam as liberdades civis).

Ao serem observados pelo jornal, esses fatos históricos, cada um à sua maneira, acrescentam camadas de objetividade e subjetividade, modelando a leitura que o jornal faz do personagem e de como o veículo transmite esta visão para os seus leitores. Os aspectos objetivos sobre Chico Buarque vêm à pauta do veículo por meio de reportagens factuais, sobre ele ou por conta dos projetos aos quais estava ligado, enquanto que os subjetivos aparecem através das colunas de opinião, que fazem a crítica musical e abordam suas obras. Também surgem camadas de subjetividade em outras frentes, dentre as quais estão a coluna social, na qual é colocada em foco sua circulação pelo ambiente público; as crônicas, que o mencionam em



diferentes contextos da vida cotidiana; e até no aspecto visual, mediante a fotografia e a charge.

A hipótese predominante é de que o *JB* nutria um caráter favorável ao nome de Chico Buarque, ainda que isso representasse, eventualmente, ir de encontro ao Regime Militar, como veremos num editorial de 1968. Vale lembrar que não estamos considerando o jornal como sendo uma estrutura monolítica, na qual todos os jornalistas comungam da mesma opinião, sem que houvesse dissonâncias entre editores, repórteres, colunistas e até mesmo por parte da administração. Contudo, apesar de surgir uma ou outra citação a Chico Buarque denotando, ainda que minimamente, um caráter desfavorável, o conjunto total de fontes evidencia que a visão constante no veículo sobre ele parecia ser de aprovação.

Podemos olhar para essas histórias buscando abstrair delas o conceito de noticiabilidade que o *JB* fazia quanto a Chico Buarque. Sobre esse aspecto, específico das teorias do Jornalismo, Silva (2005, p. 100) explica que a notícia é uma produção intelectual, que nasce do fato e passa pela apuração do jornalista, cuja leitura precisa englobar a capacidade de identificar os “acontecimentos que possuem valor como notícia”, portanto, a noticiabilidade pode nos ajudar a entender como se forma a pauta de um jornal diário de grande circulação. Aplicando esse conceito à cobertura do *JB* sobre Chico Buarque, veremos que o número de citações ao nome dele no jornal cresce paralelamente à sua popularidade e atuação. No ano de 1965 foram apenas cinco menções, enquanto no ano seguinte, quando venceu o II Festival da Música Popular Brasileira, com *A Banda*, seu nome apareceu em 326 citações. Em 1967, quando conquistou o terceiro lugar no III Festival da Música Popular Brasileira, com *Roda Viva*, seu nome foi citado 398 vezes no jornal. No entanto, o último ano do recorte temporal da pesquisa, 1968, marcado pelo lançamento de sua primeira peça teatral, *Roda Viva*, é o de maior incidência, com 809 citações.

### Capítulo 3

A produção artística de Chico Buarque no período e sua inserção no mercado do disco formam o ponto central da discussão. Observaremos a capilaridade de sua obra, que já demonstrava traços de uma ligação com a literatura e o teatro, instituindo um caráter transversal e interdisciplinar. No aspecto musical, percebem-se construções melódicas, rítmicas e harmônicas que fazem menção tanto ao samba quanto à bossa nova; nas questões literárias, as letras de algumas de suas músicas relacionam-se diretamente com a poesia social, por abordarem questões que remetem à política e à vida em sociedade. Cesar (1990, p. 3) considera que é devido à mescla entre poesia e música que as canções de Chico Buarque adquiriram a capacidade de dialogar com a sociedade, em um grau de profundidade no qual a poesia literária

tradicional não conseguiria chegar, sendo comparável neste aspecto à produção do compositor estadunidense Bob Dylan. De forma semelhante, Cavalcanti (2003, p. 135) considera a poesia envolvida na composição de Chico como sendo de grande apuro técnico e de um diálogo muito próximo com a literatura brasileira. Essas relações são perceptíveis, de acordo com o autor, porque recursos de ordem estilística, próprios da poesia literária, podem ser encontrados nas letras das músicas. Todavia, Cavalcanti (2003, p. 135) esclarece que é preciso fazer distinção entre poesia e música, porque, embora haja semelhanças entre ambas, a letra de uma canção não é feita para ser lida como poesia, por depender de elementos musicais que lhe darão sentido e forma. Essa visão encontra apoio no que Vinci de Moraes (2000, p. 214) explica como sendo a linguagem da canção, formada pela soma de outras duas linguagens: a poética (que abarca os elementos textuais) e a musical (que engloba elementos como melodia, harmonia e ritmo). A linguagem da canção, portanto, estabelece um discurso que é compreendido não apenas pelo texto, mas também pela relação deste texto com a música que lhe serve de suporte e recurso narrativo, algo que Tatit (2012, p. 9) explica como sendo um tipo de “gestualidade oral”, por meio da qual são equilibrados “os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial”. Considerando essa ideia de formação de uma linguagem própria para a canção, entra na pauta também a questão da sonoridade. Trotta (2008, p. 3) explica que diversos elementos acústicos vão influenciar na *performance*, dentre os quais estão os timbres dos instrumentos e as diferentes formações instrumentais, as escolhas feitas no arranjo, a emissão vocal do intérprete, entre outros fatores. A soma deste conjunto de elementos determinará a sonoridade de uma canção ou até mesmo de um gênero musical circunscrito dentro de uma concepção estilística específica, impactando não somente na *performance*, mas também na audição que se faz da obra.

Tomando como parâmetro os argumentos desses autores, podemos questionar sobre qual seria a natureza da obra de Chico Buarque, se literária ou musical, conforme esta estava sendo observada pelo *JB* no recorte proposto. De igual modo, pode-se intuir o conceito que o jornal formava dessa obra enquanto produção artística, bem como a maneira com que Chico Buarque era classificado enquanto autor/compositor. A resposta para essas perguntas parece buscar de forma precedente a conceituação do que seria um compositor, sendo que essa compreensão pode se tornar mais evidente se recorrermos à Língua Inglesa, por esta apresentar ao menos três vocábulos diferentes ligados ao indivíduo que escreve música: *songwriter*, *lyricist* e *composer*. Numa tradução livre, o primeiro seria um “escritor de canções”, ou cancionista, para seguirmos uma terminologia adotada por Tatit (2012). Em outras palavras, trata-se de alguém que compõe tanto a letra quanto a melodia e a harmonia de uma canção; o

segundo seria o “letrista”, um profissional que trabalha apenas com os elementos poéticos da canção; enquanto o terceiro, que leva o nome de “compositor”, estaria mais ligado ao universo do arranjo e da orquestração. Partimos do pressuposto de que, no recorte histórico em foco, o *JB* não via em Chico Buarque um autor de obras literárias, tampouco um compositor ligado ao arranjo e à orquestração, como era o caso de Tom Jobim, por exemplo. A hipótese que se estabelece é a de que o *JB* considerava Chico Buarque um cancionista (algo que Jobim também era) e letrista (a exemplo de Vinicius de Moraes).

Desta forma, o capítulo discute três eixos centrais: os discos solo do artista, a visão de Juvenal Portella sobre esses produtos e a capilaridade da obra de Chico Buarque no mercado fonográfico, nacional e internacional. No caso do primeiro eixo, os discos serão analisados buscando localizá-los dentro da indústria da época, compreendendo suas nuances a partir do funcionamento do mercado fonográfico. A análise dos produtos começa pelo escrutínio do ponto de vista iconográfico<sup>3</sup> e de produção, que nos mostra indícios de que a indústria buscava pautar a figura de Chico num estilo bossanovista. Sobre a visão que o crítico Juvenal Portella formava desses discos, partimos do pressuposto de que ele embasava seus argumentos em fatores sonoros das canções, ligados aos arranjos. Na tentativa de localizar seus vetores de escuta, realizei a análise musicológica de algumas obras contidas nos três discos solo lançados por Chico durante o período, que foram indicadas pelo crítico tanto de forma positiva quanto negativa. Deixo a ressalva de que se trata de uma porção considerável do eixo analítico, estruturada com base em argumentos técnicos da teoria musical. O leitor que não estiver habituado com as nomenclaturas pode passar adiante por esta etapa do trabalho, sem prejuízo de entendimento. No entanto, caso decida dedicar tempo a esse estudo, vai encontrar ali um tipo de análise que pode suscitar outras leituras possíveis para as obras, pensando no universo da composição e do arranjo. Por último, o terceiro eixo procura investigar a capilaridade da obra de Chico Buarque no mercado fonográfico, demonstrada através de uma análise quantitativa e qualitativa dos relançamentos de suas canções em diferentes discos, observando individualmente alguns produtos fonográficos que incluíam a canção *A Banda*.

---

<sup>3</sup> A análise iconográfica foi feita a partir do primeiro compacto do compositor, lançado em 1965 e que traz versões de voz e violão das canções *Pedro Pedreiro* e *Sonho de Um Carnaval*. Foi necessário estudar este compacto precedente aos LPs solo para que se pudesse compreender a abrangência que sua obra ganharia nos meses seguintes, uma vez que a primeira canção de Chico Buarque mencionada pelo *JB* é justamente *Pedro Pedreiro*.

## 1 JORNALISMO CULTURAL: O *CADERNO B* DO *JORNAL DO BRASIL*

O surgimento do *Caderno B* ocorreu em meio a um amplo processo de modernização do *JB*, tanto no aspecto visual quanto no editorial, iniciado na década de 1950. Uma figura com papel fundamental nesse processo foi o artista visual Amílcar de Castro (1920-2002), convidado por Odylo Costa Filho (1914-1979), à época chefe de redação, para desenvolver um novo projeto gráfico para o jornal, que incorporasse tendências da área visual que vinham sendo adotadas por jornais estrangeiros. Barreto (2006) explica que Amílcar não encontrou vida fácil para pôr suas ideias em prática, uma vez que o projeto da nova primeira página só entrou em circulação no ano de 1959, dois anos depois de sua chegada ao *JB*. Essa demora ocorrera, segundo o autor, porque as mudanças enfrentavam resistência em diversos setores da empresa jornalística, que não apoiavam o novo formato, cuja diagramação representava um tipo de ruptura com um padrão visual que pouco mudara desde a edição inaugural do jornal, datada de 9 de abril de 1891.

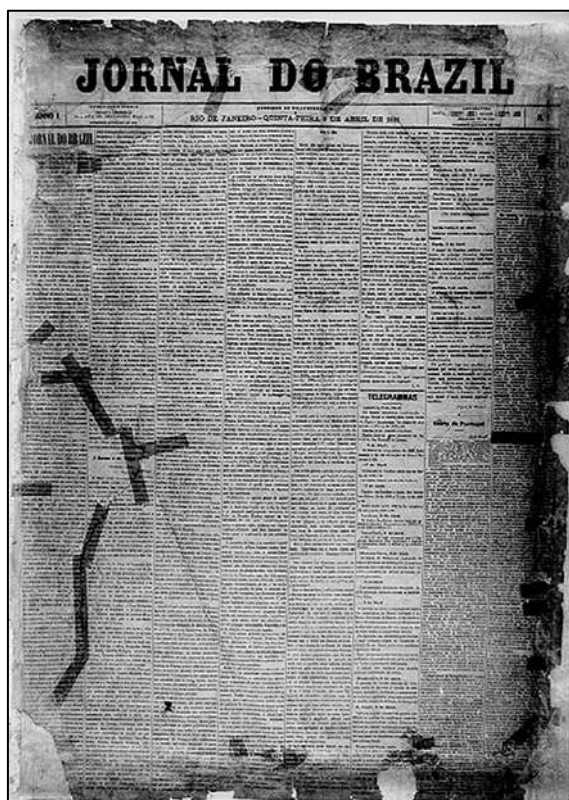


FIGURA 1: capa da primeira edição do *JB*, publicada no dia 9 de abril de 1891. Crédito: reprodução.

Um olhar sobre a capa inaugural do *JB* mostra que esta era toda preenchida por blocos de textos, com um destaque apenas para o nome do veículo, *Jornal do Brasil*. Não se encontrava uma frase que servisse de manchete e os textos estavam separados por fios, para delimitar os blocos. Esse modelo sofreu poucas alterações nas décadas seguintes, como pode ser visualizado

na capa da edição do dia 31 de maio de 1959, a última antes da entrada em vigor do projeto gráfico criado por Amílcar de Castro.



FIGURA 2: capa da edição de 31 de maio de 1959, anterior ao novo projeto gráfico criado por Amílcar de Castro. Crédito: reprodução.

Essa primeira página, apesar de exibir duas fotografias e duas manchetes (“Genebra: solução para Berlim é congelamento” e “Castro recua: adiada reforma agrária em Cuba”), ainda era bastante parecida com o que se fazia em termos visuais desde a fundação do jornal. Dois detalhes demonstram essa proximidade estilística: a quantidade de blocos de textos (neste caso em formato de anúncios classificados, que ocupavam quase toda a primeira página do jornal) e os fios que separavam esses blocos. A partir do novo projeto gráfico, inaugurado na edição do dia 2 de junho de 1959, houve alterações nesse modelo. Mantiveram-se o nome do jornal em letras garrafais no cabeçalho e as duas manchetes (a de destaque principal com letras em tamanho maior e a outra um pouco menor) e também havia duas fotografias, entretanto, o tamanho e o posicionamento escolhidos davam maior importância às imagens. Destacavam-se

ainda os espaços entre os blocos de textos, recurso que proporcionou uma aparência mais arejada à diagramação e eliminou a necessidade dos fios para separar um bloco do outro. Contudo, os fios continuaram a ser utilizados na separação das manchetes e também para destacar o “L” onde estavam os anúncios classificados, que se formava a partir da primeira coluna à esquerda até à parte inferior da página.



FIGURA 3: capa da edição de 2 de junho de 1959, a primeira com o novo projeto gráfico criado por Amílcar de Castro. Crédito: reprodução.

O cenário de modernização do *JB* no final dos anos 1950 não se dava de maneira isolada, apenas neste veículo de notícias, o que se percebe é que o mercado jornalístico brasileiro e a profissão de jornalista estavam em modificação. As redações dos jornais, que ao longo das primeiras décadas do século XX eram ocupadas por escritores, políticos, juristas e outros intelectuais, ou mesmo por pessoas de baixa escolaridade formal, mas que detinham, de certa forma, habilidade na apuração dos fatos, passaram a empregar um maior número de jornalistas cuja remuneração vinha exclusivamente do trabalho no jornal e não de atividades

externas à redação. Em outras palavras, é possível afirmar que houve, a partir deste período, a profissionalização do Jornalismo no que se referia ao envolvimento dos seus praticantes. A diferenciação entre amador e profissional, neste contexto, não estava ligada apenas a questões de ordem operacional e de qualidade do serviço, mas também à remuneração. O que antes era uma atividade feita por entusiastas, tipificando um Jornalismo Literário, passou a ser feita por indivíduos para os quais o sustento começava a depender, exclusivamente, desse trabalho. Isso pode ser o efeito de uma mudança no sistema de ensino superior do país ocorrida na década anterior, quando o então presidente Getúlio Vargas autorizou a criação do curso superior de Jornalismo, por meio do decreto nº 5.480, de 13 de maio de 1943. O texto estabelecia que o curso seria ministrado pela Faculdade Nacional de Filosofia, por meio de cooperação com a Associação Brasileira de Imprensa e os sindicatos que representavam os trabalhadores e os empresários do meio jornalístico. A primeira turma foi aberta em 1947, já no governo de Eurico Gaspar Dutra, pela Fundação Cásper Líbero, em São Paulo, depois da promulgação de um novo decreto, o de nº 22.245, de 6 de dezembro de 1946, que, além de regular o funcionamento do curso no que dizia respeito ao ingresso de candidatos, entre outras disposições, determinava que sua estrutura curricular envolveria o seguinte tripé: “seção de formação”, “seção de aperfeiçoamento” e “seção de extensão cultural”. Esta última parecia envolver aspectos da formação profissional voltados ao exercício de uma prática que poderia ser associada ao Jornalismo Cultural, uma vez que entre as disciplinas previstas estavam História das Artes e História da Música. As primeiras turmas de Jornalismo da cidade do Rio de Janeiro foram iniciadas em 1948, na Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ), e em 1951, na Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio). A profissão de jornalista seria regulamentada somente em 1969, por meio do decreto-lei nº 972, de 17 de outubro, que exigia o diploma do curso superior de Jornalismo para o exercício das funções relativas à reportagem, dentre as quais estavam a apuração de notícias e a redação de textos jornalísticos, destinados à veiculação impressa, radiofônica ou televisiva. Para as atividades relativas à imagem (reportagem-fotográfica, reportagem-cinematográfica, ilustração, diagramação, entre outras) não havia a exigência do diploma de Jornalismo.

### 1.1 O NASCIMENTO DO *CADERNO B*

Em sua tese de doutorado que analisa a trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira, Lima (2006) descreve o surgimento do *Caderno B*. De acordo com a pesquisadora, o caderno nasceu inserido ao contexto de transformação gráfica pelo qual o jornal passou, entre

os anos de 1956 e 1962. Acontece que, na reformulação visual, fora criado um caderno exclusivo para a veiculação dos classificados, que até então saíam quase todos na primeira página. Embalado por essa reorganização, em setembro de 1960, Reinaldo Jardim, que à época respondia pela *Rádio Jornal do Brasil* e pelo *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, propôs à direção da empresa jornalística que fosse criado o *Caderno B*. A argumentação era simples: o jornal possuía um primeiro caderno dedicado ao factual e outro destinado aos classificados, portanto, faltava alguma coisa que trouxesse um conteúdo de variedades, para ficar entre esses dois cadernos. Assim, o *JB* ganhou a seguinte divisão: 1º *Caderno*, *Caderno B* e *Classificados*, então a partir disso precisaria ser estabelecido que tipo de conteúdo estaria neste novo caderno. O *JB* possuía o *Suplemento Feminino (SF)*, veiculado de terça a sexta-feira, que publicava, entre outros temas, notícias sobre beleza, decoração, culinária e também exibia moldes de corte e costura, logo, a solução imediata seria realocar esses conteúdos no *Caderno B*.

Para que se entenda o contexto no qual o caderno foi criado, Lima (2006) explica que é necessário, primeiramente, compreender a importância de três elementos: o *SF*, o *SDJB* e os conteúdos que o jornal dedicava às mulheres. A soma dos três justificava o fato de que o veículo era conhecido como o “jornal das cozinheiras” (LIMA, 2006, p. 51). Isso provinha, de acordo com a pesquisadora, principalmente do fato de que a gestão do jornal estava a cargo de uma mulher, a condessa Maurina Pereira Carneiro (1899-1983), que foi diretora-presidente do *JB* de 1953 até o ano de sua morte. Ela herdou o jornal e o cargo depois do falecimento do segundo marido, o conde Ernesto Pereira Carneiro, dono do *JB* desde a década de 1940. A partir da movimentação pública da própria condessa, o jornal começou a dar notas e reportagens sobre o papel das mulheres na sociedade. A reformulação do veículo, de certa forma, veio por iniciativa da condessa e, de acordo com Lima (2006, p. 53), “foi crucial para o êxito de vendas do jornal, que ampliou consideravelmente o leque de leitores habituais”. Aos poucos, além de fazer com que a vida social feminina virasse notícia, o *JB* passou a produzir conteúdo que fosse do interesse desse público que surgia, dando origem aos suplementos precedentes ao *Caderno B*, cuja primeira edição circulou no dia 15 de setembro de 1960, uma quinta-feira. O *JB* divulgou uma chamada na primeira página para falar do novo produto, informando que este teria 8 páginas, das quais 3 seriam dedicadas a conteúdos que, normalmente, estariam no *SF*. A capa do caderno também dava destaque a esse aspecto, garantindo que as leitoras continuariam sendo contempladas, porque os conteúdos aos quais estavam habituadas seriam veiculados pelo *Caderno B* nos mesmos dias em que saíam no *SF*. Além disso, a capa trazia ainda uma foto



grande da atriz de cinema internacional Romy Schneider e informava, por meio de chamadas curtas, os temas que estariam naquela edição.

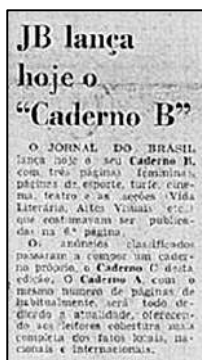


FIGURA 4: chamada publicada na primeira página do *JB* do dia 15 de setembro de 1960, falando do novo *Caderno B*. Crédito: reprodução.



FIGURA 5: capa da primeira edição do *Caderno B*, de 15 de setembro de 1960. Crédito: reprodução.

Na página 2 do caderno encontrava-se a maior parte das colunas referentes às artes, que já eram veiculadas pelo jornal e que agora passariam a ser colocadas no *Caderno B*: *Vida Literária*, assinada pelo jornalista Mauritônio Meira (1930-2005), que naquele dia falava sobre diversos prêmios literários; *Artes Visuais*, escrita por Ferreira Gullar (1930-2016), abordando as exposições em cartaz nos museus; *Música*, por Renzo Massarani (1898-1975), apresentando a programação da Orquestra Sinfônica Brasileira para o final de semana seguinte; e *Notas Religiosas*, escrita pelo jornalista e tradutor Antonio Carlos Villaça (1928-2005), que naquela edição discutia o catolicismo nos Estados Unidos. A página ainda trazia uma coluna sem

assinatura denominada *Registro Social* (tratando de festas diversas e aniversários) e divulgava os destaques musicais da *Rádio Jornal do Brasil*, além das programações das emissoras de televisão: *Tupi* (canal 6), *Continental* (canal 9) e *Rio* (canal 13). A grade divulgada mostrava que, naquele dia, as emissoras começariam a transmitir por volta do meio-dia e teriam suas últimas atrações indo ao ar antes da meia-noite. As páginas 3, 4 e 5 davam lugar ao conteúdo que fora incorporado do *SF*. Na página 3 constavam cinco tiras de histórias em quadrinhos, uma lição de um curso de inglês que vinha sendo veiculado pelo *JB* e também dicas de decoração, em resposta a cartas que leitores enviavam endereçadas ao *SF*. A página 4 apresentava outras duas tiras de histórias em quadrinhos; uma coluna com dicas para emagrecer e outra de receitas culinárias; a seção *O sucesso de hoje*, com a letra da música *I'll never fall in love again*, de Johnnie Ray; e o décimo capítulo de uma história em formato de folhetim escrita por Léo Vitor. A página 5, na sua totalidade, exibia um molde de corte e costura de um pijama infantil. Aliás, esse tipo de conteúdo ligado ao vestuário atendia a uma demanda da sociedade da época. Ferreira (2008, p. 4) comenta que nos anos 1960, como ainda não havia a produção em massa de roupas na indústria brasileira, era comum que as mães costurassem em casa para seus filhos. Na página 6 localizavam-se outras duas colunas sobre arte: *Cinema*, escrita por Geraldo Queiroz, falava do terceiro aniversário da companhia Mirish, produtora independente de cinema; e *Teatro*, assinada por Augusto Maurício, destacava a homenagem recebida pela atriz portuguesa Palmira Bastos, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. O restante da página veiculava um roteiro cultural que englobava a programação dos cinemas da cidade, os espetáculos teatrais em cartaz, as atrações das boates cariocas e a grade de programação da *Rádio Jornal do Brasil*. A página 7 estava destinada ao turfe e expunha tabelas que listavam o retrospecto dos últimos páreos e anunciavam a programação das disputas que ocorreriam no final de semana seguinte. Na página 8, que fechava o caderno, o leitor encontrava uma cobertura do mundo esportivo, com destaque para os Jogos Olímpicos de Roma, encerrados no final de semana anterior.

Essa edição inaugural não chegou a representar um avanço imediato no que tange ao Jornalismo Cultural no *JB*, a não ser pelo fato de ter aglutinado em um mesmo caderno uma série de conteúdos que já estariam no jornal, ainda que de forma fragmentada. Entretanto, sinaliza três aspectos que, ao longo da década de 1960, estariam entre as principais características do *Caderno B*: a divulgação de um circuito cultural existente na cidade do Rio de Janeiro, a cobertura social e a veiculação de colunas de opinião sobre as diferentes linguagens artísticas, preparando as bases de uma crítica cultural que se estabeleceria nos anos seguintes.

## 1.2 AMADURECIMENTO

A chegada do jornalista Alberto Dines (1932-2018) ao *JB*, em janeiro de 1962, para assumir o cargo de editor-chefe, função que ocupou até 1973, é um marco para o amadurecimento e a consolidação da reformulação que se iniciara no jornal ao final da década anterior. Dines já acumulava uma ampla experiência em veículos jornalísticos, tendo começado sua carreira em 1952, como crítico de cinema na revista *A Cena Muda*. No ano seguinte foi convidado para cobrir assuntos ligados às artes, ao cinema e ao teatro para a recém-fundada revista *Visão*, permanecendo neste veículo até 1957, ano em que se transferiu para a revista *Manchete*. Em 1959 ingressou no jornal *Última Hora*, para ser o diretor do segundo caderno, passando mais tarde à função de diretor da edição da tarde e, posteriormente, das duas edições diárias do periódico (matutina e vespertina). Sua relação com o *JB* começou em 1960, quando ele ocupava o cargo de editor-chefe da recém-criada revista *Fatos & Fotos* e foi convidado a colaborar com o jornal *Tribuna da Imprensa*, pertencente ao *JB*. No mesmo ano dirigiu o *Diário da Noite*, cuja passagem pelo veículo (integrante dos *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand), ficou marcada por dois fatos: primeiro pela transformação do jornal em um tablóide de circulação vespertina e depois por sua demissão do veículo, ordenada pelo próprio Chateaubriand, após Dines descumprir uma determinação direta de não publicar uma reportagem sobre o caso do navio Santa Maria, sequestrado em Recife numa ação de protesto contra a ditadura salazarista, em Portugal. Ao assumir a redação do *JB*, Dines introduziu medidas significativas e de modernização no jornal, entre elas a divisão dos assuntos em editorias, por meio das quais o conteúdo segmentado (esporte, política, polícia, entre outros) tinha suas reportagens organizadas de maneira setorizada para o leitor, além de promover a especialização na cobertura por parte dos jornalistas que atuavam nas áreas específicas. Possivelmente devido ao seu passado como editor, repórter e crítico das áreas artísticas, Dines conseguiu redirecionar a linha editorial do segundo caderno do *JB*<sup>4</sup>.

Ferreira (2008, p. 2) explica que o *Caderno B* “ganhou profundidade no trato dos temas culturais” no decorrer dos anos 1960, principalmente por agregar colunistas de diversas áreas (literatura, música, teatro, dança, cinema e artes visuais). As colunas de opinião tornaram-se parte essencial do caderno, entre outros motivos, porque aprofundavam os assuntos através de conexões com a conjuntura econômica e política do país. Piza (2009, p. 79) considera que o

---

<sup>4</sup> As informações biográficas sobre Alberto Dines foram obtidas através do verbete do Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro, DHBB, publicado pelo CPDOC-FGV, disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/dines-alberto>

colunista e o leitor do jornal, mesmo que este discorde de suas opiniões, acabam por estabelecer um tipo de “amizade intelectual”. Utilizando uma argumentação do historiador inglês Paul Johnson, defende que um bom colunista precisa portar cinco atributos básicos: sabedoria (adquirida por meio da vivência em sociedade), leitura (geral e de sua área específica), senso de notícias (estar atento aos acontecimentos), variedade (não se ater a um único tema, especialmente se este for político ou econômico) e, por último, ter personalidade (escrever em primeira pessoa). Essas características podiam ser encontradas nos colunistas do *Caderno B*, não apenas nos da área musical, mas também naqueles que escreviam sobre outros temas.

### 1.3 A CRÍTICA MUSICAL NA PAUTA DO *JB*

O *JB* buscou consolidar-se durante os anos 1960 como formador de opinião sobre questões culturais, incluindo o exercício de uma crítica musical. Maus (2001), no dicionário Grove, explica que há diferentes esferas nas quais a crítica ocorre, sendo que a imprensa é uma delas. De acordo com o autor, a crítica jornalística tende a apresentar avaliações e julgamentos diretos com relação à obra musical, em contraponto à crítica acadêmica, que evita avaliações explícitas ao descrever e interpretar aspectos diversos sobre determinada obra. Podemos acrescentar a essa comparação o tipo de público leitor com o qual cada uma dessas esferas críticas busca comunicar-se. Nos jornais, utiliza-se uma linguagem adequada a leitores leigos quanto a termos musicais específicos, diferentemente da crítica destinada ao público acadêmico, previamente familiarizado a conceitos e terminologias musicais.

Dois nomes foram importantes para que a crítica musical se estabelecesse nos jornais brasileiros: Oscar Guanabara (1841-1937) e Mário de Andrade (1893-1945). Guanabara, de acordo com Goldberg *et al* (2016), teve uma atuação longa e exerceu a atividade de crítico nos principais jornais de sua época na cidade do Rio de Janeiro, como *O Paiz* (entre os anos de 1884 a 1917) e o *Jornal do Commercio* (de 1917 até 1936). Mário de Andrade, intelectual multifacetado do movimento modernista, foi crítico musical do jornal *Diário Nacional* entre os anos de 1927 e 1932. Egg (2016, p. 94) considera que o trabalho de Mário de Andrade estabeleceu “um novo padrão de crítica musical”, porque analisava a “produção dos compositores brasileiros”, contribuindo para que a música do país se desenvolvesse. No caso específico do *Diário Nacional*, o autor classifica a atuação de Mário de Andrade como tendo sido decisiva na introdução de um processo de profissionalização da crítica praticada por aquele veículo. Antes, explica, o jornal conseguia, no máximo, organizar um tipo de roteiro das atividades culturais da cidade, porém, por meio da presença de Mário de Andrade, agregaram-

se “dimensão filosófica e base teórica ao acompanhamento da cena cultural local” (EGG, 2016, p. 95). Entretanto, o desenvolvimento de uma crítica na imprensa que fosse dedicada à música popular, segundo Bollos (2005), vai ocorrer de forma efetiva depois do surgimento da bossa nova, porque, “diferentemente da erudita, a música popular praticamente não foi pauta dos jornais diários em circulação na época [entre as décadas de 1920 e 1950]” (BOLLOS, 2005, p. 274). Isso não significa que inexistisse conteúdo de música popular na imprensa antes de João Gilberto lançar *Chega de Saudade*. De acordo com a autora, revistas consideradas de entretenimento, como a *Radiolândia*, tratavam do tema, porém sem dispor de uma crítica totalmente organizada. A conclusão à que chega é de que a música popular e seu crescimento durante a primeira metade do século XX, de forma geral, ocorreram “longe dos fatos jornalísticos, diferindo da música erudita que tinha seus concertos mais famosos sempre pautados nos jornais” (BOLLOS, 2005, p. 274). Este panorama vai se transformar na década de 1960, período que coincide com o surgimento do *Caderno B*, cuja crítica musical estava dividida em três colunas diferentes: *Música*, escrita por Renzo Massarani (1898-1975); *Música Popular*, por Sérgio Porto (1923-1968); e *Discos Populares*, por Juvenal Portella.

Massarani foi um maestro italiano que começou seus estudos musicais em Parma (Itália) e depois transferiu-se para Viena (Áustria). Voltando a Roma no início da década de 1920, para atuar como compositor de música para o teatro, viu a Itália ser dominada pelo fascismo e viveu o período de eclosão da Segunda Guerra Mundial. Por conta disso, mudou-se para o Brasil em 1939, naturalizando-se brasileiro em 1945 e fixando residência no Rio de Janeiro, onde trabalhou inicialmente como orquestrador da *Rádio Nacional* e depois passou a ser colunista do jornal *A Manhã*, antes de ingressar no *JB*<sup>5</sup>.

Os assuntos abordados por Massarani em sua coluna no *Caderno B*, veiculada até três vezes por semana, orbitavam, em geral, o universo da música de concerto, valorizando as iniciativas que levassem à ampliação de público e praticantes desse tipo de música. Em um texto de 10 de fevereiro de 1967, o terceiro de uma série de quatro colunas sobre educação musical, ele apresenta um breve panorama do ensino de música em países europeus<sup>6</sup>, comparando as experiências desses países com a inclusão do ensino da música na educação básica no Brasil, vista por ele como algo inexistente. Ao mencionar um relatório da Unesco sobre educação musical, no qual o Brasil sequer era citado, Massarani considerava inapropriado que um país que dera vida a nomes como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986), Radamés Gnattali (1906-1988), Camargo Guarnieri (1907-1993), César Guerra-

<sup>5</sup> Dados obtidos no site da Academia Brasileira de Música, onde Massarani ocupou a cadeira n. 15.

<sup>6</sup> Dentre os quais a Hungria, de Zoltán Kodaly (1882-1967), e a Itália, de Luigi Dallapiccola (1904-1975).

Peixe (1914-1993) e compositores da música popular como Chico Buarque e Gilberto Gil (1942-), classificados por ele como “gigantescos”<sup>7</sup>, demonstrasse o que o colunista considerava um tipo de desprezo pela educação musical. Apesar dessa menção elogiosa direcionada a Chico e Gil, nota-se em seus textos que Massarani era contrário a que se fizesse equiparação entre a música erudita e a popular. Exemplos disso são as colunas nas quais ele avaliava, de forma negativa, eventos em que a OSB (Orquestra Sinfônica Brasileira) tocasse músicas populares, sendo que um destes concertos foi especialmente criticado em sua coluna. A Orquestra estava divulgando, havia algumas semanas, um concerto que apresentaria arranjos de composições de Chico Buarque escritos por Lindolfo Gaya (1921-1987), sobre o que Massarani avaliou:

Parece que o número de sócios da OSB continua diminuindo. Para salvá-la, os organizadores pensam em macumbas; Santa Kim Novak (cujo nome aparece nos cartazes do último gala em caracteres maiores do que os do regente e do solista) não fez milagres, na bilheteria; agora, anuncia-se um arranjo de Lindolfo Gaya, um Poema Sinfônico sobre canções de Chico Buarque, “que assistirá à execução”. Este môço vitorioso merece todo o respeito, obviamente, mas êle mesmo terá ficado espantado com a promoção publicitária em prol da OSB, que o leva para um campo musical que não é o seu; seria ofender o público carioca acreditar em semelhante achado (*JB*, Renzo Massarani, 07/11/1967, *Caderno B*, p. 4).

A alusão de que o campo de Chico Buarque não era o mesmo da OSB demonstra que a visão do colunista era a de separação entre a música erudita e a popular. Na coluna que escreveu na edição seguinte à realização do concerto, Massarani deu ênfase ao fato de que o compositor Francisco Mignone estivera na plateia usando uma gravata preta, sinal compreendido pelo colunista como sendo uma forma de protesto contra o que se mostrava no palco. Quanto à OSB, Massarani foi enfático:

A amostra de sábado, que a OSB ignorantemente definia *poema sinfônico*, não é nem uma rapsódia, mas o arranjo anônimo e estereotipado, primeira etapa da vida (que, antes de ser eventualmente artística, é industrial) das canções: inicialmente assobiadas, as canções passam pelas mãos do poeta, dos que fazem o acompanhamento, concluem com o arranjo dos profissionais para chegar ao editor e gravador, e finalmente tomar contato com o público. Isso não quer dizer: há canções inspiradas e gloriosas, começando por aquelas de Chico Buarque (*JB*, Renzo Massarani, 14/11/1967, *Caderno B*, p. 2).

Ele continua suas considerações sobre Chico:

Melhor ou pior que seja, seu mundo é outro, diferente do da música que chamamos erudita e que os franceses e italianos chamam de séria. Agora, vocês acham que o caso OSB acabe com a exibição de sábado, triunfal e tristíssima? Não; o programa anuncia: “A OSB deverá continuar oferecendo seu corpo de músicos para arranjadores de música popular...” (*JB*, Renzo Massarani, 14/11/1967, *Caderno B*, p. 2).

---

<sup>7</sup> *JB*, 10/02/1967, *Caderno B*, p. 2.

Mesmo conferindo valor à composição de Chico Buarque, Massarani reforça a ideia de que o compositor popular estaria em um ambiente que não lhe era adequado. De igual modo, critica a OSB pelos concertos de música popular, entendendo que estes consistiam numa estratégia para atrair público, mas não necessariamente para a música de concerto, sendo justamente esse o ponto central da discordância de Massarani com relação ao evento.

Quanto à música popular, esta era o assunto de Sérgio Porto, que iniciou sua atividade jornalística paralelamente à profissão de bancário. Ele estudou Arquitetura até o terceiro ano e abandonou o curso para ingressar como funcionário do Banco do Brasil, onde permaneceu por 23 anos. No jornalismo, atuou em veículos como os jornais *Diário da Noite* e *Tribuna da Imprensa*, além das revistas *Manchete*, *Fatos & Fotos* e *O Cruzeiro*. Seu conhecido pseudônimo, Stanislaw Ponte Preta, era uma homenagem ao personagem Serafim Ponte Grande, criado pelo escritor modernista Oswald de Andrade (1890-1954). Porto passou também pelo rádio, atuando como redator de humor e cronista esportivo nas emissoras *Mayrink Veiga* e *Guanabara*, ambas no Rio de Janeiro<sup>8</sup>.

Sua coluna no *Caderno B* era veiculada, em geral, uma vez por semana. Nos textos, Porto demonstrava o apreço que tinha ao samba urbano carioca das décadas de 1930 e 1940, privilegiando a figura de Noel Rosa como símbolo daquele repertório. Exemplos disso vêm do colunista tanto de forma direta quanto indireta. O *JB* mantinha em seu segundo caderno uma coluna chamada *Pergunte ao João*, destinada a responder cartas que os leitores enviavam à redação. Numa delas, em setembro de 1967, surgiu um questionamento de uma leitora de Jacarepaguá que queria saber em qual reportagem Sérgio Porto falara sobre Roberto Carlos e Chico Buarque. A resposta dada pelo jornal informava que a referida matéria fora publicada pela *Revista do Rádio*, da qual a coluna reforçava uma das declarações que teriam sido dadas por Sérgio Porto: “Chico é válido, porque respeita a tradição, faz e canta o verdadeiro samba, a verdadeira música brasileira”<sup>9</sup>. Aqui aparece uma tipificação do apego do colunista ao samba urbano carioca e de como ele intencionava ligar a figura de Chico Buarque ao gênero. Essa visão quanto a Chico fica mais explícita numa citação direta do colunista, quando este abordou o processo para a escolha dos compositores que participariam da I Bienal do Samba, em 1968, evento para o qual havia enviado uma lista de sugestões:

Nela [na lista de nomes que enviara] deixei de relacionar os compositores mais jovens, por entender que estariam melhor na II ou III Bienal, exceção feita a Chico Buarque, por ser uma extraordinária revelação (*JB*, Sérgio Porto, 12/03/1968, *Caderno B*, p. 2).

<sup>8</sup> Conforme informações da Enciclopédia Itaú Cultural.

<sup>9</sup> *JB*, 24/09/1967, *Caderno B*, p. 6.

Na coluna, Porto falou ainda sobre o processo de escolha dos 36 compositores que seriam chamados a participar, uma vez que fazia parte da comissão decisória, junto com outros 13 membros. A Bienal era uma iniciativa da *TV Record*, de São Paulo, cuja premissa era ser um festival de música organizado em moldes diferentes do que era costume, porque os compositores seriam escolhidos por convite e não por inscrição. De forma unânime entre os 14 membros da comissão, foram escolhidos somente Tom Jobim, Ataulfo Alves, Ismael Silva e Chico Buarque. Chamou a atenção do colunista o fato de que Pixinguinha recebera apenas 10 votos: “demoraram na escolha do mestre”<sup>10</sup>. Na mesma semana, o colunista voltaria ao assunto para comentar a lista final dos convidados:

Entre os 36 escolhidos, há samba para um século: Antônio Carlos Jobim dispensa qualquer comentário, assim como Ataulfo Alves ou Ismael Silva, este fundador da primeira escola de samba. Chico Buarque entra na lista de forma perfeitamente válida (não só é o sambista do momento como também é preciso lembrar que a Bienal é uma promoção que precisa do interesse popular e nomes de prestígio no momento são a melhor maneira de despertar esse interesse (*JB*, Sérgio Porto, 14/03/1968, *Caderno B*, p. 2).

A popularidade de Chico Buarque é apontada de forma textual pelo colunista, que reforça o fato de que o considerava um compositor talentoso, todavia, salienta um aspecto que até então não havia sido explicitado: a Bienal era, prioritariamente, um programa de televisão que buscava audiência. A figura de Chico Buarque recebe aqui uma chancela institucional por parte da mídia, sendo que neste caso não apenas do *JB*, mas também da televisão.

É em meio a este contexto de popularidade que um colunista, em especial, ganha lugar nesta reflexão. Trata-se de Juvenal Portella, da coluna *Discos Populares*, focada no mercado fonográfico. Apesar de ser um colunista do *Caderno B* cujos textos eram publicados semanalmente, há uma escassez de estudos a respeito de sua figura e atuação. Consta no livro *Manual do Jornalista* (1981)<sup>11</sup>, que ele era formado em Direito e sua contratação pelo *JB* aconteceu em 1958, para ser repórter. É possível presumir, por esse relato, que sua atividade de crítico musical veio a ser desenvolvida posteriormente. Vale salientar que há trabalhos acadêmicos que citam, como fontes, colunas e entrevistas feitas por Portella. Dentre essas pesquisas, está um estudo recente publicado por Gerolamo (2020) a respeito da cantora Nara Leão no contexto dos anos 1960, que menciona uma entrevista concedida por Nara a Juvenal Portella, publicada pela revista *Fatos & Fotos* em 1964. Também Kwang-Yoon (2003, p. 139),

<sup>10</sup> *JB*, 12/03/1968, *Caderno B*, p. 2.

<sup>11</sup> Escrito pelo próprio Portella em parceria com outro jornalista, Léo Borges.



em estudo sobre a estética do movimento tropicalista, cita o nome de Portella como sendo um dos jornalistas que faziam parte de uma “linha dura” do samba no final da década de 1960.

No *Caderno B*, sua coluna observava diversos aspectos dos lançamentos fonográficos produzidos pelas gravadoras que atuavam no eixo Rio-São Paulo. Entre os pontos explorados por ele destacavam-se o repertório, a execução por parte dos músicos e cantores, os arranjos e demais escolhas técnicas e/ou estilísticas adotadas nas gravações. Ao final da coluna, relacionava os títulos das músicas, na ordem em que estavam no disco, citando seus respectivos autores. Suas críticas eram bastante diretas ao destacar os pontos que julgava positivos ou negativos nos discos que avaliava. Numa delas, falou dos arranjos instrumentais do álbum *Dançando*, de Roberto Ferri e seu conjunto, lançado pela gravadora *Fermata*:

Não adianta os instrumentistas se esforçarem no sentido de procurar dar movimento àquilo que não possui qualquer motivo para a troca dos passos. Isto é o que ocorre com êste disco, falso e sobretudo quanto ao toque dado nos pseudos arranjos. Começo com um exemplo, que me parece flagrante: Sonho de um Carnaval, o belo trabalho de Chico Buarque de Holanda, feito para ser examinado e não para ser jogado dentro de um repertório de um conjunto que se preocupa em mostrar algo dançante. E o disco vai por aí, com uns boleros de segundo time, inexpressivos musicalmente (*JB*, Juvenal Portella, 05/07/1966, *Caderno B*, p. 2).

Ao afirmar que o disco era “falso” (porque prometeria um repertório dançante, mas fugiria disso na prática), Portella demonstra um tipo de discussão sobre o que seria música para dançar e música para “examinar”. Fica implícito em seu comentário que a primeira seria inferior à segunda, ilustrada por ele por meio da canção *Sonho de Um Carnaval*, composição de Chico Buarque. Na visão do colunista, esta música não teria recebido o trato merecido e estava deslocada no álbum. É possível intuir que, em importância artística, considerasse a música de Chico superior à proposta apresentada no disco.

Por mais que a coluna tratasse de lançamentos da indústria fonográfica, Portella se posicionava partidário de que as questões comerciais não deveriam prevalecer sobre as decisões artísticas. Um exemplo disso foi a crítica que publicou, em 25 de agosto de 1966, a respeito do disco *Nara Pede Passagem* (*Philips* – P 632.787 L), da cantora Nara Leão. Portella enalteceu a pesquisa de repertório feita pela intérprete, que, ao seu ver, preocupou-se com o conjunto da obra e não com as questões comerciais. Três músicas de Chico Buarque integravam esse disco: *Madalena Foi Pro Mar*, *Pedro Pedreiro* e *Olê, Olá*. Com relação a esta última composição, Portella citou-a em outro texto, no qual analisou um disco de Peri Ribeiro:

[...] entro no repertório afirmando que há coisas boas, muito boas e coisas não convincentes. Muito boas como êste *Olê Olá*, do Chico Buarque (provavelmente (sic)

uma das cinco melhores composições do ano)... (*JB*, Juvenal Portella, 27/07/1966, *Caderno B*, p. 2).

Ao comentar o disco de Peri Ribeiro, gravado com o trio Bossa Três e lançado pela gravadora *Odeon*, contendo a música *Olê, Olá*, Portella demonstra, ao menos naquele momento, o juízo de valor que fazia das composições de Chico Buarque. O compositor costumava ser mencionado pelo colunista em dois contextos: porque suas músicas eram lançadas por outros intérpretes, ou devido às próprias gravações:

Começamos por um compacto e vamos dedicar tôda a coluna aos simpáticos disquinhos que tomaram o lugar dos horríveis 78 rpm. Chico Buarque de Holanda aparece num, muito bom, mostrando *Meu Refrão* e *Olê Olá*, está (sic) última já incorporada entre as melhores músicas dêste ano. É claro que não vamos considerar aqui Chico como cantor – longe disso. Apenas como o autor que mostra dois dos seus trabalhos, onde confirma ser dos melhores entre os novos [...] (*JB*, Juvenal Portella, 08/06/1966, *Caderno B*, p. 2).

As menções elogiosas do colunista às composições de Chico continuaram, como registrado na coluna em que analisou lançamentos do MPB-4 (que apresentava *Juca, Sonho de um Carnaval* e *Teresa Tristeza*) e do Quarteto em Cy (com *Pedro Pedreiro*):

[Sobre um disco do MPB-4] a meu ver, tem a grande virtude, a exemplo do elepê do Quarteto em Cy, mostrar algumas das ótimas composições dêste môço de nome Chico Buarque de Holanda, o compositor mais feliz do ano (*JB*, Juvenal Portella, 31/08/1966, *Caderno B*, p. 2).

A coluna mencionada antecede à decisão do II Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela *TV Record* e cuja final ocorreria em outubro, sagrando *A Banda*, de Chico Buarque, como campeã, junto com *Disparada*, de Theo de Barros e Vandré. Pouco antes da canção conquistar o festival, Portella afirmou:

Antes de entrar no terreno do comentário de discos, peço licença para, daqui do meu cantinho, bater palmas para êste menino de nome Chico Buarque de Holanda, autor da coisa mais bonita que se fez em música nos últimos 10 anos: *A Banda*, samba classificado num dos festivais de música que andam por aí. Êsse samba, meus senhores, coloca Chico num lugar entre os compositores onde estão, entre outros, o mestre Noel Rosa, Ari Barroso, Ismael Silva, etc., etc., etc. *A Banda* pode ser resumida numa expressão: é a música que dá uma imagem quase visual, isto é, pode-se ver tudo aquilo que a letra de Chico descreve. Felizmente, segundo eu sei, já existem quase 10 gravações, tôdas guardadas esperando apenas o resultado do tal festival para serem lançadas (*JB*, Juvenal Portella, 06/10/1966, *Caderno B*, p. 2).

A exemplo do que já vimos nas citações de Sérgio Porto, aqui Portella também associa a figura de Chico Buarque ao samba urbano carioca, equiparando seu nome aos de sambistas já

consagrados à época. Fica evidente, por meio da análise dessas citações, que tal perspectiva era comum entre os dois críticos, o que pode sugerir que a construção dessa fortuna crítica favorável à figura e à obra de Chico Buarque representasse, ainda que de forma indireta, a opinião do *JB*.

#### 1.4 LITERATURA

Entre os anos de 1967 e 1973, a escritora Clarice Lispector (1920-1977) assinou uma coluna de crônicas<sup>12</sup> que era veiculada aos sábados pelo *Caderno B*. Nos anos em que contribuiu com o *JB*, agregou ao veículo o prestígio de contar com a produção de uma escritora de sua envergadura. Por meio de textos escritos em primeira pessoa, narrava fatos do próprio cotidiano e colocava o leitor na posição de observador daquilo que descrevia. A música também era assunto em algumas de suas crônicas, através de um caminho argumentativo mais solto, não dedicado à crítica musical propriamente dita, estando ligado a seus atores. Chico Buarque foi citado por ela em pelo menos três ocasiões, sendo que, numa dessas, Clarice revelou a admiração mútua entre ela e o compositor, contando que se encontraram, casualmente, em um restaurante:

Entrei num restaurante com uma amiga e logo deparei com Carlinhos de Oliveira [José Carlos Oliveira, também colunista do *Caderno B*], o que me deu alegria. Olhei depois em torno. E quem é que eu vejo? Chico Buarque de Holanda. Eu disse para Carlinhos: quando meus filhos souberem que eu o vi, vão me respeitar mais. Então Carlinhos, que se sentara na nossa mesa, gritou: Chico! Ele veio, fui apresentada. Para a minha surpresa, ele disse: e eu que estive lendo você ontem!

Chico é lindo e é tímido, e é triste. Ah, como eu gostaria de dizer-lhe alguma coisa – o quê? – que diminuísse a sua tristeza.

Contei a meus dois filhos com quem eu estivera. E eles, se não me respeitam mais, ficaram boquiabertos (*JB*, Clarice Lispector, 03/02/1968, *Caderno B*, p. 2).

Noutra citação, a escritora falou de uma carta que recebera de uma moça da cidade de Santa Maria – RS, que a lia em um jornal de Porto Alegre. A leitora dizia possuir uma inclinação enorme por Chico Buarque, a exemplo do que entendia ser uma inclinação da própria Clarice pelo compositor:

Oh, Chico Buarque, pois não é que recebi uma carta de uma cidade do Rio Grande do Sul, Santa Maria, a respeito de você e de mim? É o seguinte: a moça me lê num jornal de Pôrto Alegre. E, muito jovem, diz que sente grande afinidade comigo, que eu escrevo exatamente como ela sente. Mas que sua maior afinidade comigo vem do fato de eu ter escrito sobre você, Chico. Diz: “Eu, como você, tenho uma inclinação enorme por ele. Achava eu que esta inclinação (que é motivo de troça dos meus amigos) era um pouco de infantilismo meu, talvez uma regressão à infância, mas lendo seus bilhetes descobri que não, que a razão é justamente conforme suas palavras: ser ele altamente gostável e possuir candura. Você também tem candura, que se percebe ao ler uma só linha sua.” Ela, Chico, não entendeu que você não é meu ídolo: eu não

<sup>12</sup> Sobre a atuação de Clarice Lispector como cronista do *Caderno B*, ver Neiva (2005).

tenho ídolos. Você para mim é um rapaz de ouro, cheio de talento e bondade. Inclusive fico simplesmente feliz em ouvir quinhentas vezes em seguida A Banda, e um dia dêsses dancei com um de meus filhos. Mas é só, meu caro amigo. [...] [...] Olhe, môça simpática, sua carta é um amor, e tenho certeza de que Chico ia gostar de você, é impossível não. Pois se Chico tem candura, e você acha que eu também tenho, você, minha amiguinha, é mil vezes mais cândida do que nós. Mando-lhe um beijo, e tenho certeza de que Chico lhe manda outro beijo – não, não desmaie (*JB*, Clarice Lispector, 23/03/1968, *Caderno B*, p. 2).

A forma como o texto foi conduzido por Clarice estabelece dois diálogos: um com o próprio Chico (relatando o recebimento da carta e seu conteúdo) e outro com a leitora (que ganha uma resposta da escritora por meio da coluna). É importante observar que, nessas duas citações, a escritora fala de Chico Buarque descrevendo-o de forma humanizada, lançando sobre ele um olhar diferente do que era o costume quando se falava do artista, sempre conectando-o à música de modo geral, ao samba como gênero específico e a demais temas relativos à arte. Com essa abordagem, Clarice chamava a atenção para outros aspectos desta figura pública, contribuindo para a construção da imagem do artista diante dos leitores do jornal.

## 1.5 ARTES CÊNICAS

O teatro era o assunto do colunista Yan Michalski (1932-1990), natural da Polônia e que chegou ao Brasil aos 12 anos de idade, tendo seu nome no registro de nascimento, Jan Majzner Michalski, alterado para poder fugir em um navio com destino ao Brasil, depois de seus pais terem sido aprisionados pelo regime nazista. Formado pela Fundação Brasileira de Teatro em 1958, passou a escrever a coluna *Teatro*, publicada em média uma vez por semana no *Caderno B*<sup>13</sup>, a partir de 1962, função na qual permaneceu pelos vinte anos seguintes.

Suas críticas sobre os espetáculos em cartaz consideravam diversos aspectos das obras teatrais, dentre os quais ganhavam destaque o texto, a cenografia, a atuação, a direção e a música, quando esta estava relacionada à dramaturgia. Chico Buarque, cujo início de sua trajetória está ligado ao teatro, devido à atuação que mantinha como autor de trilhas musicais para peças, foi citado por Michalski ao menos doze vezes entre os anos de 1965-68. Algumas dessas citações têm a ver com o TUCA (Teatro Universitário da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), que em 1966 recebeu um convite para participar do Festival Mundial de Teatros Universitários de Nancy, na França, e também de outro festival, em Liège, na Bélgica, com o espetáculo *Morte e Vida Severina*, feito no ano anterior. Michalski considera que, dentre as qualidades que levaram ao convite, estava a música de Chico Buarque:

---

<sup>13</sup> Conforme informações da Enciclopédia Itaú Cultural.

Além da intensa inspiração poética do auto nordestino de João Cabral de Melo Neto, além da qualidade e da originalidade da encenação dirigida por Silnei Siqueira, não podemos esquecer a notável comunicabilidade da música de Chico Buarque de Holanda, à qual o público europeu não poderá deixar de se mostrar sensível (*JB*, Yan Michalski, 11/03/1966, *Caderno B*, p. 2).

Com a peça *Morte e Vida Severina*, o TUCA sairia vencedor do prêmio na França e Chico Buarque receberia elogios da crítica do jornal *Le Monde*, devido às composições musicais que fizera para o espetáculo. No final do ano, Yan Michalski faria um balanço do que ocorrera no teatro brasileiro em 1966 (especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo) e voltaria a citar a peça do TUCA e a música de Chico, além da trilha musical composta por Edu Lôbo para outro espetáculo, o *Arena Conta Zumbi*:

A temporada foi relativamente fraca no setor da música para teatro, e não nos trouxe nada que pudesse ser comparado às belas partituras que Chico Buarque de Holanda e Edu Lôbo compuseram, no ano passado, para *Morte e Vida Severina* e *Arena Conta Zumbi*, respectivamente (*JB*, Yan Michalski, 30/12/1966, *Caderno B*, p. 2).

A peça *Morte e Vida Severina* havia sido citada anteriormente pelo colunista em outro contexto, quando, ao final de 1965, o espetáculo teve uma curta temporada no Rio de Janeiro. Michalski já sinalizava que a música de Chico Buarque estava entre os fatores que traziam qualidade à montagem teatral como um todo:

Tudo leva a crer que ao apagar das luzes de 1965, uma pequena parte do público carioca poderá assistir a um dos maiores acontecimentos teatrais do ano. Dizemos “uma pequena parte”, porque a encenação de *Morte e Vida Severina*, pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo, será apresentada no Teatro Maison de France somente nos dias 18 (às 20h e 22h) e 19 (às 17h e 21h) de dezembro. Sobre a produção do auto nordestino de João Cabral de Melo Neto disse o crítico paulista Décio de Almeida Prado: “Não é todos os dias que se vê empresa de tamanho vulto, levada a cabo com tanto desprendimento e em tão alto nível artístico.” E Alberto D’Aversa escreveu: “Poucas vezes o alto canto de um poeta ecoou nas almas com tal riqueza de vibrações.” O espetáculo tem direção de Silnei Siqueira, cenários e figurinos de José Armando Ferrara, música (elogiadíssima) de Chico Buarque de Holanda. A direção artística do grupo está a cargo de Roberto Freire (*JB*, Yan Michalski, 09/12/1965, *Caderno B*, p. 7).

O colunista argumenta sobre o espetáculo destacando aquilo que dois críticos da imprensa paulista, Décio Almeida Prado (1917-2000) e Alberto D’Aversa (1920-1969), haviam falado a respeito da peça. Quanto à música de Chico Buarque, Michalski utiliza o superlativo “elogiadíssima”, para ressaltar que as opiniões dos críticos seguiam no caminho de consagrar a

obra do compositor. Outras menções tinham relação com espetáculos, em fase de desenvolvimento, nos quais Chico Buarque encontrava-se envolvido.

Um novo espetáculo, apresentando Néelson Cavaquinho, o *MPB-4* e Rosinha de Valença, numa forma teatral, e estruturado em efeitos plástico-visuais, será apresentado a partir do dia 8 de fevereiro no Teatro Ginástico. A direção é de Gilberto Macedo, com texto de Marília Guimarães e Fausto Freire, músicas de Néelson Cavaquinho, Chico Buarque de Holanda, Sérgio Ricardo e João do Vale, direção musical de Antônio José Wavhave e produção da CTBC (*JB*, Yan Michalski, 25/01/1966, *Caderno B*, p. 7).

Esta citação apresenta o nome de Chico Buarque junto ao de outros compositores, mais velhos do que ele, como era o caso de Sérgio Ricardo (1932-2020) e de Nelson Cavaquinho (1911-1986), à época já veterano, que atuavam no mercado de música para teatro. O que fica inequívoco é que Yan Michalski, por meio do seu olhar direcionado à dramaturgia, também adota uma linha elogiosa ao trabalho de Chico Buarque.

## 1.6 COLUNA SOCIAL

Em 1964, com a contratação da jornalista Léa Maria, egressa da segunda turma de Jornalismo formada pela PUC-Rio e que trabalhou por oito anos no principal concorrente do *JB*, *O Globo*, o *Caderno B* aprimorou sua cobertura social. Inicialmente, Léa Maria assinava uma coluna chamada *Mulher*, que ocupava toda uma página nas edições diárias e várias páginas no suplemento *Revista de Domingo*, porém, por determinação do então editor do *Caderno B*, Paulo Grisolli (1934-2004), a coluna passou a ter o nome da colunista, “porque o editor achava que os leitores prestigiavam os colunistas mais do que os temas sobre os quais eles escreviam” (RIBEIRO, 2015, p. 125). Léa Maria<sup>14</sup> conta que a coluna funcionava como uma editoria dentro do *Caderno B*, com abertura às 10h e fechamento às 15h, junto com o restante do caderno. A maior parte do trabalho de apuração era feito por telefone e consistia num tipo de “coluna da cidade com laivos de social”, sendo que a novidade estaria justamente no fato de que os personagens da cultura, da arte, da música, do teatro e do cinema eram colocados “como protagonistas com mais destaque do que as mulheres babacas e os políticos oportunistas”. Em função dessa abordagem, a música entrava na pauta de assuntos da coluna porque era comum que artistas da música popular estivessem nos eventos da sociedade. Chico Buarque foi citado por Léa Maria mais de 160 vezes entre 1965-68, sempre de forma positiva e elogiosa, porque

---

<sup>14</sup> A jornalista Léa Maria concedeu uma entrevista por e-mail exclusiva para a presente pesquisa, na qual relatou algumas memórias sobre sua experiência profissional e a respeito do período em que trabalhou no *JB*.

“Chico era um ícone no Rio de Janeiro”. Em novembro de 1965, na primeira dessas menções, enquanto falava dos eventos sociais e culturais da cidade do Rio de Janeiro, a colunista deu ênfase à empolgação do público com a execução da música *Pedro Pedreiro*, de Chico Buarque, que constava no repertório de um espetáculo em cartaz na boate *Zum Zum*.

[...] o show do Zum Zum tem, como grande vedete, o número mais aplaudido da boate. **Pedro Pedreiro**, dentro de pouco tempo, deverá ser uma das músicas mais cantadas na Cidade. É composição de um rapaz grã-fino de S. Paulo. Chico Buarque de Holanda, que além de compositor, canta e canta bem – já é até ídolo da juventude paulista, que vibra com suas apresentações (*JB*, Léa Maria, 04/11/1965, *Caderno B*, p. 3).

Os adjetivos conferidos a Chico Buarque, como o “rapaz grã-fino” e “ídolo da juventude paulista”, podem evidenciar uma intenção de mostrar suas prerrogativas sociais, situando-o entre uma elite econômica. De igual modo, a qualificação dada à música *Pedro Pedreiro*, como sendo uma obra com o potencial de ser aceita rapidamente pelo público, também coloca seu nome ligado a uma elite cultural.

A movimentação de Chico Buarque pelos locais de encontro da sociedade carioca passou a render notas constantes na coluna de Léa Maria, mesmo que o cantor não estivesse presente a um evento, sendo a simples menção ao seu nome motivo de uma citação na coluna. Por exemplo, na cobertura de um coquetel de recepção em homenagem ao novo adido de imprensa da Embaixada Inglesa no Rio, em abril de 1966, Léa Maria noticiou que Nara Leão, conversando com amigos durante o evento, anunciara seu próximo *show*, com as participações de Maria Betânia, Edu Lobo e Chico Buarque, “quatro ingredientes certos para uma temporada de sucesso”<sup>15</sup>. Percebe-se que o assunto da nota era o *show* de Nara, mas o nome de Chico parecia configurar a justificativa editorial para que a informação fosse publicada.

## 1.7 CRÔNICAS DO COTIDIANO

Outro colunista que também abordava a música popular e seus personagens era o cronista José Carlos Oliveira, cujas crônicas, geralmente de caráter cômico, mesclavam a vida boêmia do Rio de Janeiro à ficção. Muitas das histórias contadas por ele tinham como cenário o restaurante *Antonio's*, local conhecido no Rio de Janeiro por atrair frequentadores como Tom Jobim e Chico Buarque. O caminho pelo qual a música entrava nos textos de Oliveira era, quase sempre, ligado a outros aspectos do cotidiano das pessoas. Numa crônica sobre a vida nos

---

<sup>15</sup> *JB*, 19/04/1966, *Caderno B*, p. 3.

apartamentos de Copacabana, bairro onde morava, o cronista fala que a proximidade entre os imóveis no prédio fazia com que os ruídos produzidos no apartamento do vizinho fossem ouvidos por ele como se estivessem em sua própria cozinha. Oliveira conta que seus vizinhos ouviam música das “oito da manhã às dez da noite” (com um repertório que ia de Roberto Carlos e Vanderléia, a Chico Buarque e Nara Leão) e parecia terem adquirido “todos os discos existentes no país”<sup>16</sup>. No caso desta citação, ele fala da música sendo ouvida pelos vizinhos, portanto, os artistas não eram os protagonistas do texto. Mas isso poderia ser diferente, conforme a abordagem que dava à narrativa. Em uma crônica de fevereiro de 1967, propõe uma investigação bem-humorada sobre quem teria sido o autor do disparo que matou John Fitzgerald Kennedy, o 35º presidente dos Estados Unidos, assassinado em Dallas em novembro de 1963. A real autoria do crime é um mistério até os dias de hoje, mas à época, em 1967, ainda mais. O colunista aponta quem não teria sido o autor, utilizando figuras da arte brasileira. Ele fala que não haveria a possibilidade de ser Chico Buarque, porque era muito jovem à época do crime. Apesar da predominância do humor e do cotidiano, questões políticas também eram abordadas por Oliveira, tendo a música como gancho:

[...] como a política ficou muito chata, as pessoas decidiram preocupar-se exclusivamente com música. Brotou em nossos ouvidos uma flor, chamada *A Banda* – um hino nacional à inocência e à ternura. Ficamos todos assanhados, absolutamente todos: Dom Marcos Barbosa e Dom Hélder, o pipoqueiro do Posto 6 e Rubem Braga, a môça que vivia calada... Só se ouve falar da banda que passa, só se assovia a banda. [...]

Nesses festivais, o povo expressa claramente a sua paixão pela controvérsia e o seu amor às decisões pelas quais todos sejam responsáveis. Não podendo escolher o Presidente da República, nos irmanamos numa divisão feita de solidariedade: uns aplaudem a *Disparada*, cantada por Jair Rodrigues, outros se entregam exclusivamente à já mencionada *Banda*, de Chico Buarque de Holanda. Mais tarde, entre *Saveiros* e o *Dia das Rosas*, novamente discordaremos com ardor, o que desperta a admiração dos estrangeiros. Em cada grupo de dez brasileiros fervilham os sentimentos da multidão; esperemos que o próximo Governo seja sensível a esta evidência (*JB*, José Carlos de Oliveira, 27/10/1966, *Caderno B*, p. 3).

Ao aproveitar o assunto factual ligado ao sucesso de uma música popular, no caso a repercussão da música *A Banda* e do Festival de 1966, o cronista critica a ditadura militar e o *establishment* político e social do país. Essa citação corrobora a visão de Ferreira (2008) sobre a cobertura do *Caderno B*, que envolvia o desenvolvimento de um diálogo conjuntural por meio das colunas de opinião.

---

<sup>16</sup> *JB*, 08/06/1967, *Caderno B*, p. 3



## 1.8 CIRCUITO CULTURAL

O *Caderno B* veiculava, diariamente, informações sobre a agenda de espetáculos teatrais e musicais, exposições de artes visuais, filmes em cartaz, lançamentos dos mercados editorial e fonográfico, entre outros temas ligados à área cultural. Essas divulgações ocorriam através de anúncios, guias de programação e também nas colunas *Panorama*, que eram divididas por eixos temáticos e elaboradas pela equipe de colunistas do *Caderno B*: Fausto Wolf (*Televisão*), Harry Laus (*Artes Plásticas*), Juvenal Portella (*Discos Populares*), Lago Burnett (*Literatura*), Maurício Gomes Leite (*Internacionais*), Miriam Alencar (*Cinema*), Renzo Massarani (*Música*), Simão de Montalverner (*Shows*) e Yan Michalski (*Teatro*). As abordagens dos temas nestas colunas iam pelos seguintes caminhos: *Teatro* (trazia informações de serviço sobre as peças, como vendas de ingressos, agenda, etc); *Música*, *Shows* e *Noite* (falavam, respectivamente, sobre a agenda de concertos, *shows* de música popular e programações artísticas e de lazer das casas noturnas); *Disco* (tinha caráter de serviço e divulgava os novos lançamentos do mercado fonográfico); *Literatura* (tratava dos lançamentos de livros, sessões de autógrafos com autores, etc); *Artes Plásticas* (abordava o mercado das artes visuais, principalmente com a divulgação de vernissages); *Internacionais* (dedicava-se, de modo geral, à divulgação de notas sobre artistas estrangeiros e suas produções) e *Televisão* (trazia novidades da grade de programação das emissoras e algumas notas de bastidores das atrações). Outros espaços importantes, nos quais podiam ser encontrados esse tipo de publicação em caráter de serviço ao leitor, eram as colunas *Informe JB* e os diversos guias de programação publicados. No caso do *Informe JB*, havia notas de assuntos diversos, inclusive ligados à área cultural. Assemelhava-se às colunas *Panorama*, porém era mais abrangente nos aspectos temáticos, por incluir informações sobre outras áreas de interesse editorial do jornal (política, esporte, cotidiano, etc). A coluna vinha organizada em duas seções: a principal, com notas que levavam pequenos títulos e pareciam reportagens curtas; e a secundária, denominada *Lance-livre*, formada por várias notas menores, sem títulos.

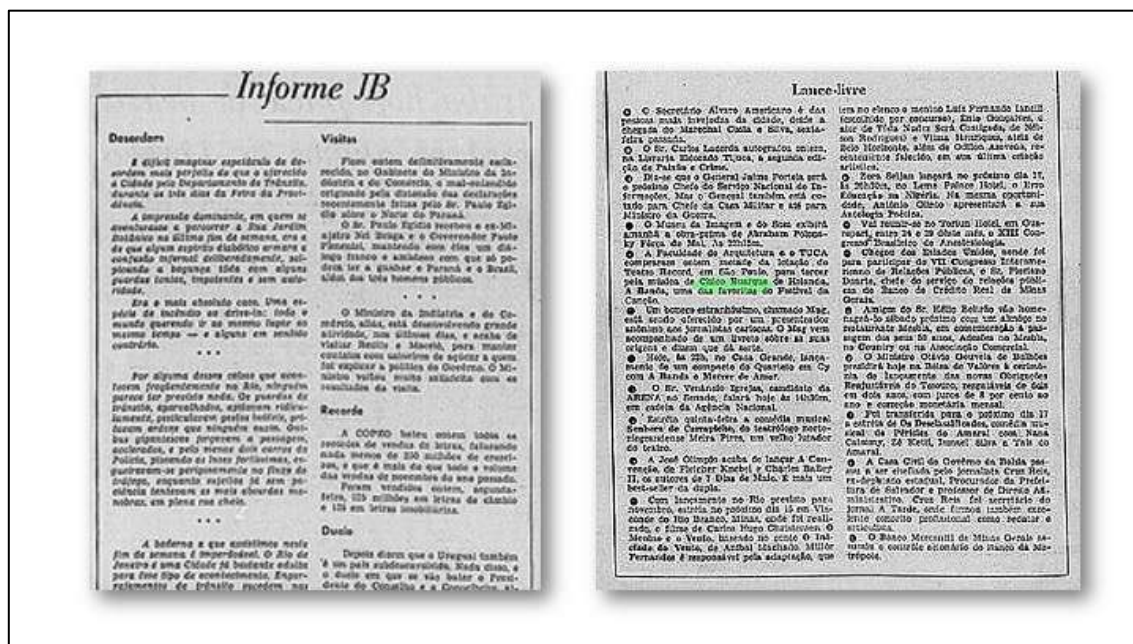


FIGURA 6: Fragmento de uma seção principal do *Informe JB* (à esquerda) e um trecho completo de uma seção secundária, *Lance-livre* (à direita). Crédito: montagem do autor.

Quanto aos guias, estes adotavam uma diagramação semelhante à do caderno de classificados (tamanho pequeno de fonte, títulos em negrito e blocos de texto separados por fios). O conjunto dessas publicações (*Panorama*, *Informe JB* e guias de programação) pode servir no mapeamento de um circuito cultural existente na cidade do Rio de Janeiro na década de 1960. São fontes que nos ajudam a entender um pouco da dinâmica do mercado de trabalho dos artistas, dos espaços nos quais sua atuação era possível, do tipo de público que frequentava esses locais, da ação da indústria cultural ligada diretamente ao mercado de consumo, entre outras questões. Vejamos alguns exemplos:

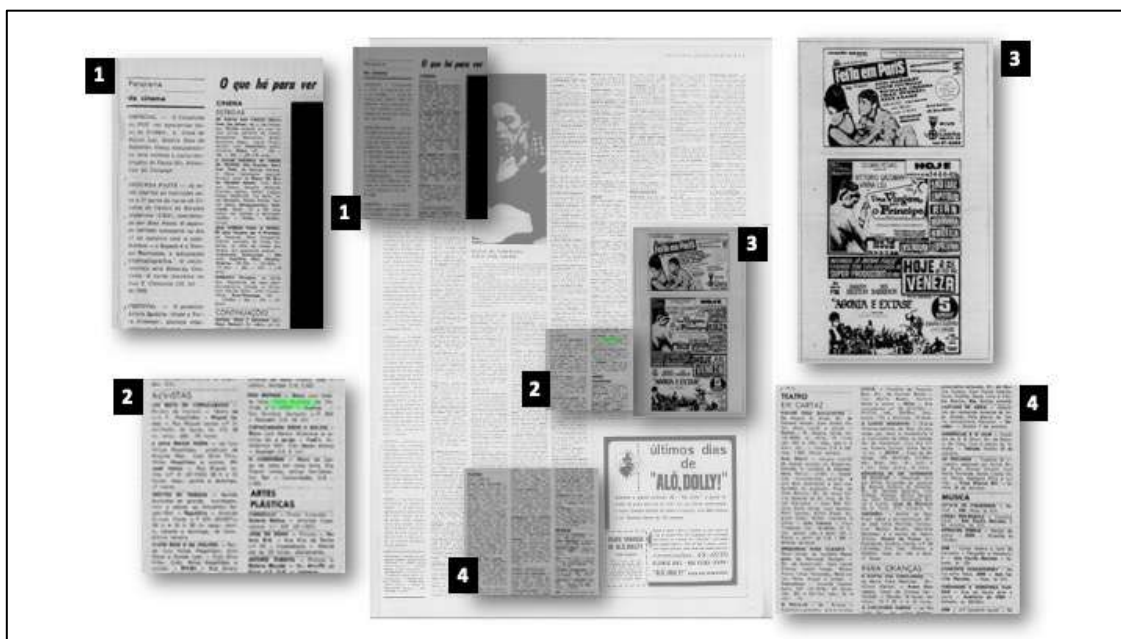


FIGURA 7: Composição de imagens com recortes da página 7 do *Caderno B* do dia 29 de setembro de 1966, que mostra a divulgação de um variado circuito cultural existente na cidade do Rio de Janeiro. Crédito: montagem do autor.

Essa composição de imagens, através dos fragmentos destacados, demonstra como se organizava visualmente a divulgação desse circuito cultural. No recorte nº 1 temos o cabeçalho da coluna *Panorama*, que, no caso desta edição específica, tratava do cinema, mas essa temática poderia ser outra. No mesmo recorte, também podemos notar, à direita, o cabeçalho do guia de programação, com o título *O que há para ver*, logo acima da programação dos filmes em exibição naquela data pelos cinemas da cidade. Os recortes de nº 2 e nº 4 mostram detalhes do guia de programação, dando ênfase a *shows* musicais, exposições de artes visuais e peças de teatro em cartaz. O recorte nº 3 exibe a divulgação de três filmes, feita em formato de anúncio, mostrando imagens dos atores, semelhante a um cartaz de filme.

Os anúncios eram fontes de arrecadação para o jornal, além de constituírem propaganda incisiva para os promotores dos *shows*. Chico Buarque teve vários anúncios no *JB* estampando seu nome, como no exemplo a seguir:



FIGURA 8: anúncio do *show* “Meu Refrão”, que entraria em cartaz na boate Arpège, veiculado na p. 6 do *Caderno B* do dia 8 de setembro de 1966. Crédito: reprodução.

Na figura 8 vemos o anúncio do espetáculo *Meu Refrão*, que estrearia na boate *Arpège*. O espaço havia sido reformado e arrendado por Hugo Carvana, para se tornar um local destinado a espetáculos voltados a uma lotação mais reduzida, cerca de 80 pessoas, contando com um pequeno palco para que os artistas ficassem mais perto do público. A atração principal deste espetáculo seria Chico Buarque, que era o compositor do repertório, incluindo a canção *Meu Refrão*, que dava título ao *show*<sup>17</sup>. Participariam com ele a cantora Odete Lara e o quarteto vocal MPB-4. Este *show* na boate *Arpège* viria se tornar um sucesso de público na cidade do Rio de Janeiro e ficaria em cartaz por vários meses, mas também estaria no centro do primeiro embate noticiado pelo *JB* envolvendo Chico Buarque e o Regime Militar<sup>18</sup>. A cobertura do *JB*, desde o início, mostrou-se favorável ao espetáculo:

Chico Buarque de Holanda apresenta-se pela primeira vez em boate, e na mesma casa – Arpège – que há seis anos lançou João Gilberto. O *show* de Chico é *Meu Refrão*: “Quem canta comigo canta o meu refrão; meu melhor amigo é meu violão” (*JB*, 14/09/1966, *Caderno B*, p. 5).

A reportagem também ligava o compositor ao samba urbano carioca, referenciado em Noel Rosa:

Chico devolve ao samba uma característica há muito perdida, desde Noel: sua música é a de um Noel contemporâneo, refletindo as esperanças e aflições de uma geração (*JB*, 14/09/1966, *Caderno B*, p. 5).

É importante destacar que nem só de colunas e guias de programação vivia o *Caderno B*, que também era destinado a reportagens de caráter factual. No caso dessas citações ao espetáculo *Meu Refrão*, estamos diante de uma reportagem, logo, elaborada através da adoção de critérios mais objetivos. Contudo, por abordar um tema cultural e por ter sido publicada no segundo caderno, pode-se depreender que se tratava de um texto que ficaria em algum lugar entre os conceitos de *hard news* (devido à predominância da objetividade na apuração) e *soft news* (por conta da temática, mais leve que a dos assuntos que pautavam o *1º Caderno*), já discutidos na introdução desta pesquisa.

Quanto aos anúncios, de modo geral, estes passaram a representar importante meio de divulgação para o setor cultural, do ponto de vista da busca por atrair público aos espetáculos.

<sup>17</sup> Mais tarde o *show* mudaria de nome, passando a se chamar *A Banda*, depois da vitória dessa canção no II Festival da *TV Record*, em 1966.

<sup>18</sup> Episódio que será descrito no capítulo 2 deste trabalho.

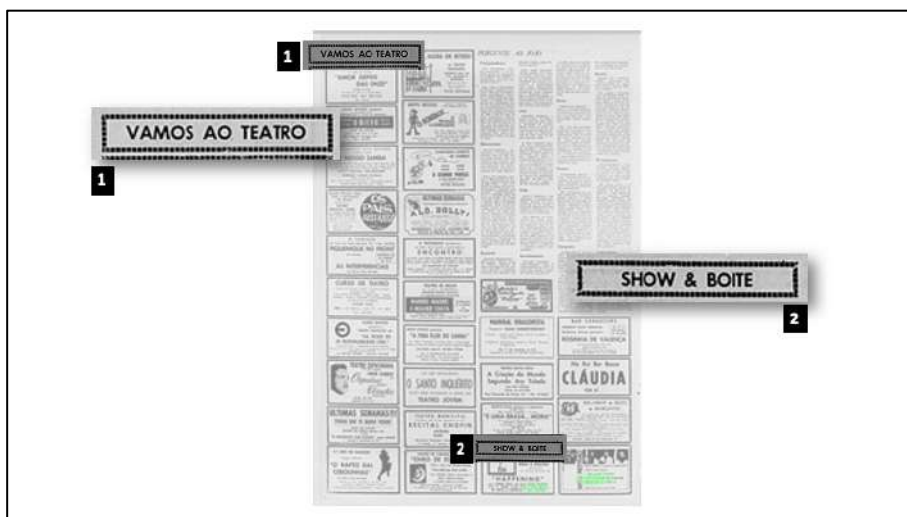


FIGURA 9: Composição de imagens com recortes da página 6 do *Caderno B* do dia 9 de setembro de 1966, mostrando as divulgações de peças de teatro e *shows* em cartaz. Crédito: montagem do autor.

A página 6 do *Caderno B*, da qual temos um exemplo na figura 9, tinha boa parte de seu espaço destinado à veiculação desses anúncios. Alguns deles permaneciam por semanas sendo publicados, enquanto durasse a temporada do *show* divulgado. Conforme o volume desses anúncios foi aumentando, o *Caderno B* precisou organizá-los em categorias. No exemplo, vemos no recorte nº 1 um destaque para a seção destinada aos anúncios de peças de teatro, enquanto o recorte nº 2 mostra o início da seção reservada aos *shows* e às atrações das casas noturnas. Estas, por sua vez, representaram um espaço importante para o desenvolvimento da música popular no período, porque serviram de palco para vários artistas. O jornal evidenciou isso na reportagem sobre o *show* de Chico Buarque na boate Arpège, ressaltando que aquela casa de espetáculos fora um dos espaços nos quais João Gilberto (1931-2019) iniciara sua carreira. A comparação, neste caso, ocorre entre Chico e João Gilberto, não entre Chico e Noel, algo que será discutido no capítulo 3 deste trabalho.

## 1.9 FOTOGRAFIA

A reformulação editorial e visual pela qual o *JB* passou entre o final da década de 1950 e início dos anos 1960 também impactou na prática do fotojornalismo, alterando o aproveitamento e o destaque conferido à produção fotográfica no *Caderno B*, tanto dos repórteres-fotográficos da casa quanto do material que vinha de fora, por meio das agências de notícia e de publicidade. Apesar da impressão em preto e branco, passou a ser adotado maior cuidado na escolha das fotografias, priorizando aquelas cuja composição e a atenção com relação ao apuro técnico fossem mais criteriosas. As reportagens sobre moda, cinema e música

tornaram-se portas de acesso para que uma fotografia mais elaborada entrasse no *Caderno B*, que em certa medida inspirava-se estilisticamente na fotografia internacional, conforme o exemplo a seguir:



FIGURA 10: Capa do *Caderno B* de 6 de setembro de 1962. Crédito: reprodução.

As três imagens que ilustram a capa do *Caderno B* de 6 de setembro de 1962 são demonstrações de como essa nova linguagem fotográfica, de inspiração internacional, vinha sendo adotada gradualmente. A foto de cima, da atriz italiana Elsa Martinelli (1935-2017), e a de baixo, à esquerda, da atriz estadunidense Jayne Mansfield (1933-1967), ilustram essa tendência e cuidado. Ambas estão enquadradas de corpo inteiro, ocupando proporcionalmente todos os terços do quadro e associadas a algum adereço de caráter cênico, para conferir personalidade à imagem (Elsa, de costas, segura uma xícara; Jayne, de perfil, aparece no primeiro degrau de uma escada). São fotos orientadas na vertical, para privilegiar a visualização dos corpos das modelos, revelando um apelo sensual na composição das imagens. A foto de baixo, à direita, da atriz Sophia Loren (1934-), difere desse padrão, principalmente porque seus braços foram decepados pelo enquadramento. A imagem parece ter sido retirada do *frame* de

um filme, e, sendo este o caso, seria horizontal, originalmente. Talvez por questões de diagramação, optou-se por reenquadrar a imagem, para que esta fosse orientada na vertical, a exemplo das outras duas fotos que estampavam a página. O resultado disso é que, além do corte dos braços, a proporção da atriz na página ficou diferente das outras duas fotografadas, porque estas apareciam de corpo inteiro, enquanto que a foto de Sophia estava enquadrada na altura da cintura. Apesar dessa não conformidade entre as imagens, nota-se que o *Caderno B*, à época prestes a completar dois anos de circulação, avançara na área visual, haja vista que sua primeira edição expusera apenas sete fotografias em todo o caderno, sendo que destas somente a da capa, que mostrava a atriz de cinema Romy Schneider, ostentava uma composição mais elaborada.

Ribeiro (2015) dedica todo um capítulo de seu livro sobre o *JB* para tratar da questão da imagem. Ela conta que as inovações estéticas que se iniciaram no *Caderno B* fizeram com que o jornal, a partir da década de 1970, chegasse a ter um estúdio fotográfico próprio, dedicado às produções editoriais de moda. Sobre isso, é importante clarificar que o equipamento comum para um fotojornalista da época consistia de uma câmera fotográfica de 35 mm (analógica e de regulagem manual) e algumas lentes intercambiáveis. De modo geral, o conjunto contava com uma lente grande-angular (28 mm)<sup>19</sup>, uma lente chamada de normal (50 mm)<sup>20</sup>, uma teleobjetiva (entre 100 mm e 200 mm)<sup>21</sup> e um *flash*<sup>22</sup> externo de regulagem manual. Atrelada à inovação de caráter estilístico veio outra de cunho tecnológico, porque a esse conjunto básico de equipamentos passaram a ser incorporados outros recursos mais aprimorados de iluminação, semelhantes aos utilizados pela publicidade, tais como *flashes* monoblocos (externos à câmera e ligados via cabo), munidos de acessórios para direcionar e trabalhar a luz artificial de maneira mais eficiente e criativa, como sombrinhas refletivas, difusores (para espalhar a luz de maneira mais suave sobre as modelos) e rebatedores de luz, além da adoção de fotômetros manuais para a aferição dos ajustes e regulagens a serem feitos na câmera. Essa tendência, originária da cobertura editorial de moda, estendeu-se também ao fotojornalismo ligado à área cultural, pelo menos no que diz respeito à composição das imagens.

---

<sup>19</sup> Lente cuja cobertura corresponde a cerca de 84 graus do ângulo de visão.

<sup>20</sup> Que permite uma cobertura em torno de 46 graus do campo de visão, equivalente àquilo que se vê a olho nu.

<sup>21</sup> Lentes dessa medida permitem uma cobertura de até 12 graus do ângulo de visão e são utilizadas para fotografar assuntos que estejam mais distantes do fotógrafo.

<sup>22</sup> Equipamento que se acopla à câmera e proporciona uma fonte de luz artificial para iluminar a cena.

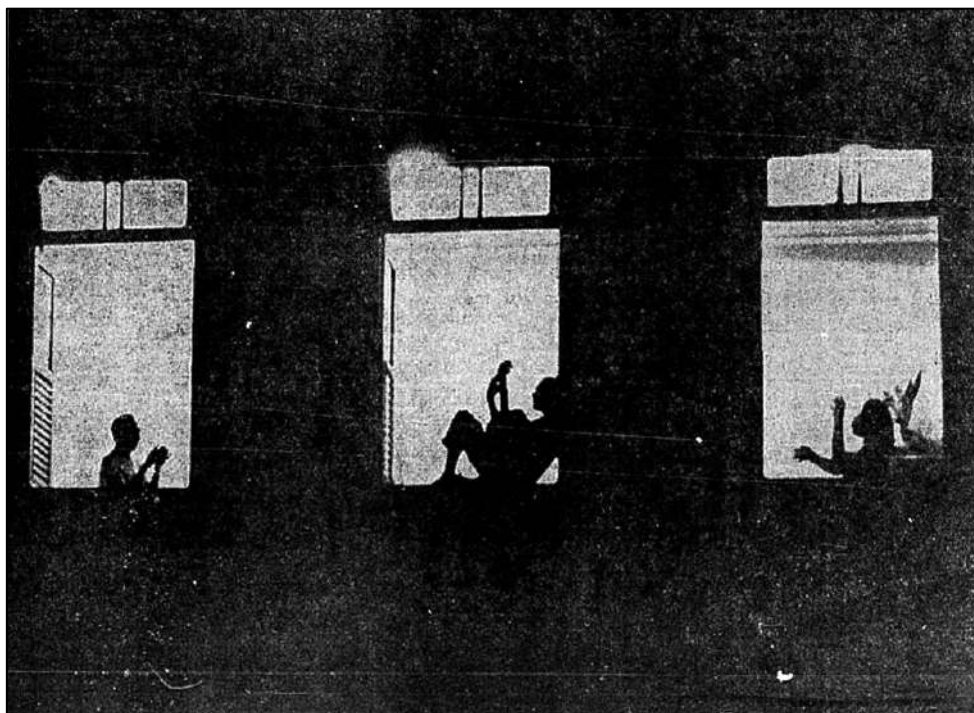


FIGURA 11: Fotografia de Walter Firmo, mostrando em contraluz os músicos Zé Kéti (à esquerda), Cartola (com o violão) e Janúcia (à direita). A imagem foi publicada em 16 de abril de 1964, na p. 4 do *Caderno B*.

Havia muitas fotos que buscavam retratar a prática artística dos músicos de modo mais atraente ao leitor. Um exemplo disso é a imagem da figura 11, registrada pelo fotógrafo Walter Firmo (1937-)<sup>23</sup> e que foi publicada pelo *Caderno B* em 1964, numa coluna destinada a falar sobre o samba. Utilizando a técnica do contraluz, Firmo retratou um momento de execução musical entre Zé Keti, Cartola e a cantora Janúcia. Cada um dos três está sentado numa janela e as silhuetas formadas através do contraluz sugerem o que faziam no momento da captura da imagem. Zé Keti, na janela à esquerda, aparenta bater palmas ou executar algum tipo de percussão; Cartola, ao centro, acompanha a música ao violão; Janúcia, à direita, parece cantar a canção. Não é possível saber se esse registro fotográfico foi um flagrante do momento, ou se foi solicitado pelo fotógrafo que o trio se posicionasse nas janelas. De qualquer forma, a imagem apresenta apuro técnico em sua composição e enquadramento, conforme podemos verificar no diagrama a seguir:

<sup>23</sup> Walter Firmo tornou-se um fotógrafo com uma produção abrangente que retrata personagens negros, tendo diversas fotos de importantes músicos brasileiros. Mais sobre seu trabalho pode ser visto em: <http://www.elfikurten.com.br/2015/12/walter-firmo.html>.



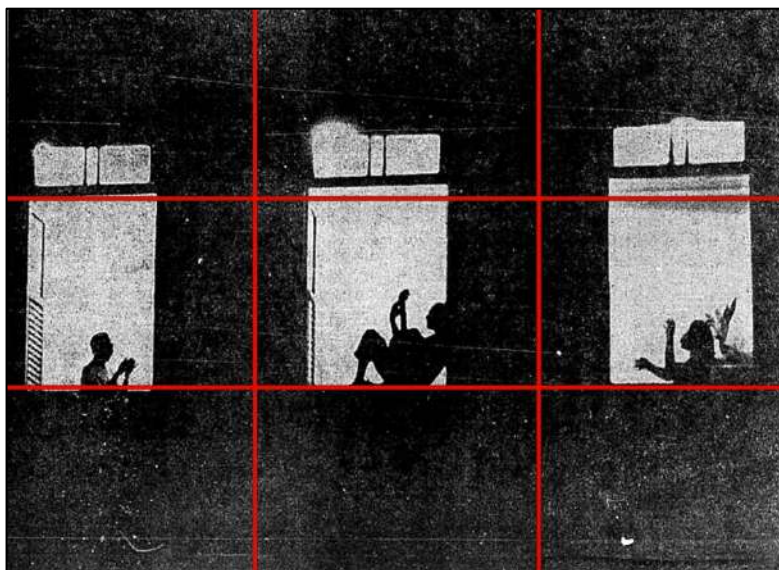


FIGURA 12: Os três personagens da foto, posicionados no enquadramento conforme a divisão do quadro em terços. Crédito da foto: Walter Firmo / Montagem: do autor

Cada um dos personagens está posicionado num dos terços verticais do quadro, sendo que os três ocupam a região do terço horizontal central da imagem. Com esse enquadramento tem-se a ideia de conjunto, porque nenhum dos três fotografados está em destaque, uma vez que todos ocupam as mesmas proporções no quadro e estão emoldurados pelas janelas. Até hoje os cadernos de cultura têm esse tipo de cuidado com a fotografia, para que estas não representem apenas retratos, mais do que isso, tornem-se imagens que demandem uma produção mais cautelosa, tanto do ponto de vista editorial quanto imagético.

Esse cuidado com a composição das imagens passa a ser notado também nos registros fotográficos dos espetáculos. A já mencionada reportagem sobre o *show Meu Refrão*, publicada em 14 de setembro de 1966, trazia a seguinte imagem de Chico Buarque:



FIGURA 13: Chico Buarque, fotografado no palco. Crédito: reprodução.

Trata-se de uma fotografia de caráter minimalista, que mostra apenas o rosto do cantor

e um holofote. Pela posição, podemos intuir que Chico Buarque estava tocando violão, talvez com o pé sobre uma banqueta, como era costume, conforme vemos em outros registros de imagens da época. O holofote, que serve para iluminar o artista no palco, foi utilizado pelo fotógrafo na composição da cena, ganhando dupla função: iluminar o quadro e servir de adereço. Mesmo sendo uma imagem em preto e branco, possivelmente registrada à noite e num espaço fechado e com pouca iluminação, acaba sendo uma fotografia atraente ao olhar. Aplicando-se uma análise semelhante à que fizemos da foto do trio de samba, podemos perceber que Chico Buarque e o holofote aparecem, cada um, em terços verticais diferentes no quadro. Entretanto, o cantor ganha destaque por ocupar dois dos terços horizontais, enquanto que o holofote está apenas no terço superior. Tal apuro técnico na fotografia ligada à música popular, como vimos nos dois exemplos analisados, ajuda a conferir valor às figuras dos artistas enquanto estes executam sua obra musical. Por mais que sejam fotografias jornalísticas, factuais em sua essência, ainda assim trazem um aspecto plástico que torna inequívoco o caráter artístico tanto do objeto fotografado quanto da própria fotografia produzida.

#### 1.10 DESENHO

Também caricaturistas, ilustradores e chargistas ocuparam as páginas do *Caderno B*, como o italiano Lanfranco Aldo Riccardo Vaselli Rossi Rossini, conhecido como Lan<sup>24</sup>. Nascido em Motevarchi, Toscana, em 1925, veio para o Rio de Janeiro em 1952, tendo atuado primeiro no jornal *Última Hora* antes de se transferir para o *JB*, onde foi cartunista por cerca de 30 anos. Entre os artistas da música popular presentes em seus desenhos, estavam Nara Leão, Vinícius de Moraes e Chico Buarque:

---

<sup>24</sup> Para mais informações sobre a obra de Lan, ver as páginas 20 e 21 do suplemento especial sobre caricatura do *Jornal da ABI*, n. 322, de outubro de 2007, disponível em: <https://issuu.com/uca/docs/jornaldaabi322a>



FIGURA 14: Obra do desenhista Lan. No destaque aparecem Chico Buarque, Nara Leão e Vinicius de Moraes. Crédito: montagem do autor.

A figura 14 exhibe um mural de caricaturas feitas por Lan, cujo conjunto de imagens foi veiculado na coluna de Léa Maria. Os retratados eram personalidades associadas à vida social e boêmia do bairro de Ipanema, que ganharia um novo empreendimento, a Das Bier, local que a colunista previa “vir a ser um dos melhores pontos de encontro de verão do Rio”<sup>25</sup>. Três nomes da música popular aparecem no desenho: Chico Buarque, Nara Leão e Vinícius de Moraes. Novamente, Chico está relacionado na coluna social em um contexto de prestígio, no qual sua imagem serve de endosso ao local citado pela colunista.

Maringoni (1996) explica que há uma diferença entre ilustração e charge. Sintetizando o que diz o autor, pode ser compreendido que a charge estabelece um tipo de nexos jornalístico entre fatos do cotidiano e o desenho, ou seja, a exemplo de todo colunista, o chargista também segue uma pauta e emite uma opinião através da arte visual, muitas vezes em tom de crítica, como se vê nas charges políticas. A ilustração seria diferente disso, pela falta justamente da premissa de se estabelecer esse tipo de diálogo com o leitor. A essa ideia de comunicação por meio do desenho, soma-se outra, estilística, que é a da caricatura, marcada por um exagero no traço, direcionado pelo humor. Vamos observar um exemplo:

<sup>25</sup> *JB*, 01/11/1967, *Caderno B*, p. 5.

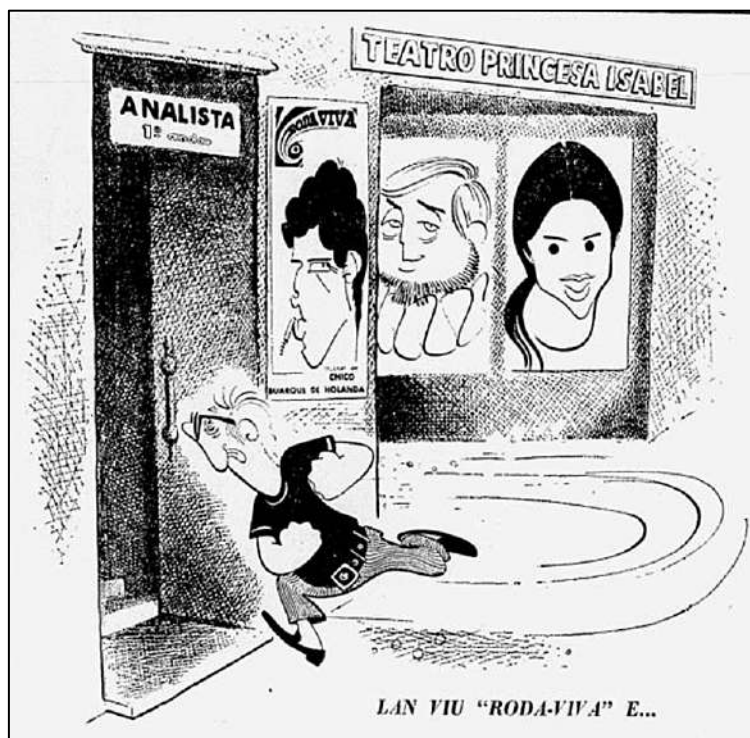


FIGURA 15: Charge desenhada por Lan, sobre a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, publicada na coluna de Léa Maria, na p. 3 do *Caderno B* do dia 22 de janeiro de 1968. Crédito: reprodução.

A charge exibida na figura 15 refere-se à peça teatral *Roda Viva*, a primeira escrita por Chico Buarque e que havia entrado em cartaz dias antes, no Teatro Princesa Isabel. O espetáculo viria a ser alvo de muitas polêmicas ao longo do ano de 1968, mas trataremos disso no capítulo 2. A utilização da charge ocorreu no seguinte contexto: Léa Maria citou em sua coluna o que estaria sendo comentado entre a sociedade a respeito da peça. Segundo ela, pessoas que haviam assistido ao espetáculo até àquela data teriam ficado impressionadas com a montagem teatral “por sua extrema violência”<sup>26</sup>. A coluna ocupava quase a totalidade da página 3 daquela edição<sup>27</sup>, sendo que a charge se encontrava no topo. Uma leitura breve do desenho nos mostra a fachada do Teatro Princesa Isabel com três cartazes, um deles com a caricatura de Chico Buarque e contendo também a logomarca da peça, conforme vinha sendo utilizada nos anúncios publicados pelo jornal para divulgar o espetáculo, nos moldes da construção daquele circuito cultural que já descrevemos anteriormente. No desenho, vemos um homem saindo correndo do teatro e entrando numa porta ao lado, que seria de um analista. De certa forma, a charge representa a suposta confusão que se formava na mente do público de *Roda Viva*. Fica perceptível que se construía um discurso por meio do desenho, no qual era mencionado aquilo

<sup>26</sup> *JB*, 22/01/1968, *Caderno B*, p. 3.

<sup>27</sup> Além da coluna de Léa Maria, havia na página apenas uma crônica de José Carlos Oliveira e mais três anúncios publicitários.

que a colunista falara do espetáculo. Esses exemplos demonstram que, em certa medida, a fortuna crítica é construída através da transversalidade entre diferentes linguagens, que somam opiniões reiteradas de forma sucessiva no jornal. No caso específico dessas citações à peça *Roda Viva*, vemos que sua origem está ligada ao teatro, mas passa pela coluna social e chega ao universo da charge, terminando na pessoa do próprio chargista, porque, devido à legenda “Lan viu ‘Roda-Viva’ e...”, o desenho dá a entender que retrata o próprio autor.

Também em janeiro de 1968, um pouco antes da charge sobre a peça, Lan havia publicado outro conjunto de caricaturas. Desta vez, mostrava sua seleção de destaques em diferentes áreas artísticas, referentes ao ano anterior:



FIGURA 16: Caricaturas dos melhores de 1967, na visão de Lan, publicada na p. 3 do *Caderno B* do dia 3 de janeiro de 1968. Crédito: reprodução.

Conforme o chargista, os destaques do ano de 1967, por categoria, seriam os seguintes: no teatro, Marília Pera, Fernanda Montenegro, Tônia Carrero, Ítalo Rossi, Sérgio Viotti e Jardel Filho; no cinema, Paulo José; na televisão, Wilson Simonal; como *showman*, Juca Chaves; nas artes visuais, Aldemir Martins; e na música popular, Chico Buarque. O quadro de caricaturas assemelha-se àquele referente às personalidades de Ipanema. Notam-se os exageros no traço, característicos da caricatura, e se percebe um padrão no desenho de Chico Buarque, comparável ao que integrava a charge sobre a peça *Roda Viva*: o cigarro na boca, a expressão do olhar e os cabelos levemente ondulados. Contudo, apesar do fato de que os três exemplos de obras de Lan são formados por caricaturas, apenas um deles evidencia ser uma charge, justamente o que trata de *Roda Viva*.

Quanto à ilustração, esta também tinha seu espaço no *Caderno B* e era utilizada com frequência na cobertura de moda. A colunista Iesa Rodrigues, que no início dos anos 1980 viria a assinar a coluna *Estilo Iesa*, já trabalhava no *Caderno B* na década de 1960. Uma de suas funções era acompanhar a colunista Gilda Chataignier para fazer desenhos de moda.



FIGURA 17: Desenhos de Iesa Rodrigues, publicados pelo *Caderno B* em janeiro de 1968. Crédito: reprodução.

Iesa conta que trabalhava junto com o repórter-fotográfico nos desfiles, para desenhar os modelos que via nas passarelas. “O jornal era preto e branco. Você ia a uma feira e na volta a foto saía um borrão”<sup>28</sup>. Nota-se aqui o uso funcional do desenho, tendo uma aplicação diversa da caricatura e das charges.

Todo esse trato nas questões visuais (o uso da fotografia seguindo padrões internacionais, a diagramação arejada, o desenho sendo aplicado de modo mais amplo, incluindo a cobertura de moda) era fruto do já descrito processo de modernização iniciado no *JB* a partir do final da década de 1950.

---

<sup>28</sup> Iesa Rodrigues, citada por Ribeiro (2015, p. 126).

## 2 CHICO BUARQUE NO *JORNAL DO BRASIL*

Nas primeiras citações feitas pelo *JB* ao nome de Chico Buarque, o artista aparece como coadjuvante, em geral ligado aos espetáculos teatrais para os quais escrevia trilhas musicais, por meio de comentários de algum entrevistado ou através de menções na coluna social. A primeira dessas ocorrências registra-se na edição de 28 de abril de 1965<sup>29</sup>, numa entrevista concedida por Vinicius de Moraes para falar sobre os rumos do movimento da bossa nova e do processo de internacionalização do gênero. Vinicius explicava que, no exterior, músicas da bossa nova estavam sendo adaptadas para versões em Língua Inglesa e já constavam no repertório de artistas como Ella Fitzgerald<sup>30</sup>, Frank Sinatra, Andy Willians, Samy Davis Jr. e Vic Damone.

Vinicius de Moraes (sic) acredita na boa geração que se está formando e que, no seu entender, poderá dar continuidade ao movimento. Em São Paulo, por exemplo, cita nomes como os de Pedro Mata, Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda – “um menino que tem muito talento” (*JB*, 28/04/1965, *Caderno B*, p. 5).

Chico voltou a ser mencionado pelo *Caderno B* nos meses seguintes, através da coluna *Teatro*, de Yan Michalski, e na coluna social, de Léa Maria, por conta de trilhas musicais para espetáculos, com destaque para *Morte e Vida Severina*. Numa dessas notas, na qual Léa Maria conta que a escritora Clarice Lispector assistira à peça, a colunista menciona o trabalho de Chico, prevendo que ele faria sucesso nacionalmente:

Clarice Lispector assistia, domingo à noite, a *Morte e Vida Severina*, acompanhando os aplausos delirantes da platéia inflamada que lotava o teatro. A propósito do espetáculo do TUCA: as músicas de Chico Buarque de Holanda, gravadas em discos, começam a fazer sucesso por aqui. São, na verdade, sensacionais, e a qualquer momento Buarque de Holanda – que é paulista – vai estourar com cartaz nacional, a exemplo do que aconteceu com Edu Lôbo (*JB*, 18/01/1966, *Caderno B*, p. 3).

Até ao final do ano de 1965 e nos primeiros meses do ano seguinte, o panorama da cobertura sobre ele permaneceu assim, como coadjuvante, apesar de que se tornaram cada vez mais frequentes as citações ao seu nome em reportagens e notas de colunistas. Esse enfoque mudou na edição de 5 de maio de 1966, quando o *Caderno B* trouxe em sua matéria de abertura uma reportagem de página inteira, com uma foto dele tocando violão e o título: “Chico Buarque, a canção de quem venceu”.

<sup>29</sup> Coluna *Panorama da Bossa*, continuidade de reportagem iniciada em edição anterior.

<sup>30</sup> Na data da publicação da reportagem, de acordo com o próprio texto, Ella Fitzgerald encontrava-se em meio ao processo de produção de um disco que incluía algum tema da bossa nova entre as canções a serem gravadas.



FIGURA 18: capa do *Caderno B* do dia 5 de maio de 1966. Crédito: reprodução.

O texto carregava uma conotação de perfil e abordava o sucesso obtido por Chico junto ao público europeu que teve contato com a peça *Morte e Vida Severina*, por conta da vitória do espetáculo no Festival Internacional de Teatro Universitário de Nancy. Segundo a reportagem, as músicas que escrevera para a peça receberam bons comentários na crítica do jornal *Le Monde*:

Fazendo grandes elogios à apresentação do TUCA, o crítico Bertrand Poirot-Delpech, de *Le Monde*, destacou também a música da peça. “E, de repente, tocamos o sublime – escreveu. Antes de dizer que se trata de um tocante oratório sobre a imensa e pungente miséria de uma população que se dedica a procurar a vida onde só há morte e paixão, devo dizer que o espetáculo atingiu o cume da tragédia grega, a dor patética do canto dos hebreus. As vozes são tôdas admiráveis, no coração de uma música impressionante de eterna simplicidade. Essas litanias elementares, cortadas pelo movimento de lentas teorias, nos apertam a garganta” (*JB*, 05/05/1966, *Caderno B*, p. 1).

Percebe-se que a mudança paradigmática no enfoque jornalístico do *JB* sobre a figura e a obra de Chico Buarque ocorre depois do reconhecimento internacional obtido pelo artista, por meio da crítica francesa. Não seria a primeira vez que um músico brasileiro precisaria da crítica internacional para ser reconhecido, a exemplo do que ocorreu com Villa-Lobos nos anos 1920, conforme Guérios (2003).

Voltando à reportagem, depois de falar da experiência com os franceses, o texto seguia como um relato biográfico, contando da paixão de Chico pela Literatura, das suas dificuldades para concluir a faculdade de Arquitetura, devido à agenda intensa de trabalhos musicais, dos projetos para os quais estava sendo cotado e do seu processo de composição. No entanto, a reportagem destaca um fato que ilustra a visão sobre ele que se mostraria constante no *JB* a partir de então:

Há cerca de um mês, Chico Buarque recebeu o prêmio Guarani, das Emissoras Unidas de São Paulo, como compositor revelação. Esse prêmio destina-se apenas a sambistas



e ao lado de Chico, foram contemplados vários dos nossos melhores intérpretes e compositores, como Elisete Cardoso, Ciro Monteiro, Nelson Cavaquinho, Zé Keti e o Conjunto A Voz do Morro (*JB*, 05/05/1966, *Caderno B*, p. 1).

Esta foi a primeira citação localizada na qual o *JB* demonstra a ocorrência de um valor-notícia de interesse na ligação da figura de Chico Buarque ao samba urbano carioca. Existe ainda um caráter simbólico a ser considerado, que se relaciona ao fato de que Chico recebera um prêmio que resultava em um tipo de consagração do compositor num campo ligado ao samba então concebido como “tradicional” ou “autêntico”. Neste sentido, remete ao surgimento das primeiras escolas de samba, no final dos anos 1920, passando pela chamada geração do Estácio, de Ismael Silva, Nilton Bastos e outros, que Sandroni (2003, p. 80) explica ter se firmado “rapidamente como o samba carioca por excelência”. O autor também aponta um elemento que talvez indique outra possibilidade de associação entre Chico Buarque e este samba dos anos 1930. Segundo Sandroni (2003, p. 31), com as melhorias tecnológicas nos sistemas de gravação fonográfica implementadas nesta época, foram redefinidas as “relações entre o samba de rua e o estúdio”. Em outras palavras, possibilitou-se que as gravações comerciais adquirissem um tipo de sonoridade que poderia remeter às rodas de samba e até mesmo aos desfiles das escolas, devido à inclusão dos chamados “ritmistas” (identificação anterior para percussionistas), que se somavam a um instrumental de base (violão e cavaquinho). Trazendo esta análise para o contexto dos anos 1960, quando Chico Buarque surge na cena musical do samba, percebe-se que suas músicas adotam um tipo de estratégia de arranjo que faz uso destes elementos sonoros, o que pode ter influenciado na escuta que estes críticos faziam de seus trabalhos, hipótese que discutiremos com maior profundidade no capítulo 3. Logo, isso pode reforçar a ideia de que a crítica do *JB* percebia em Chico um artista que poderia ser considerado tradicional, mas sem o risco de não ser moderno, haja vista sua relação próxima com a bossa nova e seus nomes de maior peso, como Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

Sérgio Porto e Juvenal Portella eram dois colunistas que preconizavam essa visão, de um samba midiático, ou seja, um tipo de música popular que dialogava tanto com o samba tido como tradicional quanto com a bossa nova, encontrando espaço tanto no mercado do disco quanto no contexto dos festivais, tendo em Chico Buarque um vetor de união entre uma pretensa tradição e um ideal de modernidade. Tal ideia seria propagada pelo jornal de forma ampla, por meio de todo o aparato noticioso e de crítica disponível. Pensando no conceito de noticiabilidade, nesta citação observa-se uma base para as comparações que a partir dali tratariam Chico Buarque como um novo Noel Rosa, algo que viria a ser questionado pelo próprio Chico, quando este gravou uma entrevista para o MIS (Museu da Imagem e do Som)

do Rio de Janeiro.



FIGURA 19: chamada de capa do *JB* do dia 12 de novembro de 1966, falando da entrevista concedida por Chico Buarque ao Museu da Imagem e do Som (MIS). Crédito: reprodução.

Em 1966, um ano após sua inauguração, o MIS deu início à gravação de uma série denominada *Depoimentos para Posteridade*, voltada à construção de uma memória referente a personalidades de diversos campos de atuação<sup>31</sup>. Os entrevistados seriam escolhidos por conselheiros das áreas de literatura, música, teatro, esportes, artes visuais, cinema, jornalismo, televisão, rádio, ciência e educação. O primeiro convidado foi João da Baiana, em agosto de 1966, depois dele Donga e Pixinguinha também deram depoimentos. A reportagem do *JB* acompanhou a gravação da entrevista de Chico Buarque e noticiou esse fato por meio de uma chamada com foto na primeira página e uma reportagem no *1º Caderno*, na qual descrevia o ambiente do encontro e citava algumas das respostas concedidas por Chico.

Deixando gravada sua última música, *Você Não Ouviu?*, Chico Buarque de Holanda prestou depoimento sobre sua vida, na manhã de ontem, para o Museu da Imagem e do Som, perante o Conselho Nacional da Música Popular Brasileira, que considerou uma honrosa exceção a inclusão no seu acervo de um compositor de 22 anos, quando a maioria que ali depõe é sexagenária (*JB*, 12/11/1966, *1º Caderno*, p. 15).

Encontramos algumas pistas na transcrição da entrevista<sup>32</sup> que nos direcionam para as influências musicais de Chico Buarque. Ao ser questionado sobre suas primeiras memórias referentes à música, menciona os nomes de Noel Rosa e Ataulfo Alves, mas o faz localizando-os no gosto musical dos seus pais, dizendo que se lembrava vagamente de algumas obras desses

<sup>31</sup> Conforme a página do próprio MIS na internet ([mis.rj.gov.br](http://mis.rj.gov.br)).

<sup>32</sup> Neste trabalho foi utilizada uma transcrição disponível na página [chicobuarque.com.br](http://chicobuarque.com.br), porque o áudio original do depoimento pode ser ouvido apenas na sede do MIS, no Rio de Janeiro.

compositores, que eram tocadas em sua casa quando criança. Os entrevistadores (Ricardo Cravo Albim, Ary Vasconcelos e Ilmar de Carvalho) insistiram nas perguntas sobre a influência de Noel Rosa nas composições feitas por Chico, mas ele rebatia, dizendo que sua principal influência era mesmo João Gilberto e a bossa nova.

Chico encerrou seu depoimento dizendo não entender o porquê da sua comparação com Noel Rosa, a quem admira e diz ter recebido inspiração, assim como gosta de Ismael Silva, Dorival Caími, Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes (*JB*, 12/11/1966, 1<sup>o</sup> Caderno, p. 15).

Apesar de informar da divergência entre Chico e os entrevistadores sobre a comparação envolvendo Noel Rosa, aparentemente o *JB* opta por relatar esse fato sem dar à questão a ênfase que talvez correspondesse melhor àquilo que o compositor declarara na entrevista. O que a transcrição do depoimento nos revela é que Chico, ao argumentar contra essa concepção de um novo Noel, foi mais contundente do que o relato do jornal demonstra:

Nós, os compositores mais novos, a turma dos Baianos, nos entusiasmos com João Gilberto, tocando violão. Eu não posso me entusiasmar nesse ponto com Noel Rosa, como me entusiasmei com a bossa nova, porque é uma coisa viva, e Noel Rosa não é mais. Então eu posso gostar e tal, mas não me entusiasmar ao ponto que eu me entusiasmei com a bossa nova e começar a tocar violão e tal. Eu não podia também começar a tocar violão imitando Noel Rosa que não tinha cabimento ficar naquele negócio em 1960 (BUARQUE, Chico, 1966, entrevista ao MIS).

Mesmo com o aparente contradito de Chico Buarque, o *JB* seguiria nessa comparação com Noel Rosa. Cerca de um ano depois o jornal publicou uma reportagem especial sobre a música popular, dividida em cinco partes. Com o título “Música Popular em cinco tempos”<sup>33</sup>, o texto procurava trazer um histórico da música feita no Brasil até àquele momento, bem como suas perspectivas quanto ao futuro. Depois de falar sobre o samba no contexto dos anos 1930, com ênfase em Noel, a reportagem reiterava que o samba estabelecido por ele não seria mais esquecido:

Naquela década, predominou o samba. Noel Rosa, poeta-cronista inigualável e compositor de talento, foi o mais importante de todos. O gênero urbano que ele criou – ou com ele ganhou forma definitiva – não mais seria abandonado: Chico Buarque de Holanda, o maior nome de música popular brasileira atual, é uma prova (*JB*, 21/10/1967, *Caderno B*, p. 4).

Na continuação da reportagem especial foram discutidas as mudanças ocorridas nas décadas de 1940 e 50. Billy Blanco era comparado a Chico Buarque, para exemplificar o

---

<sup>33</sup> *JB*, 21/10/1967, *Caderno B*, p. 4.

período considerado como de deturpação, defendendo que nem tudo foi ruim:

[...] Billy Blanco, que evoluiu de **Teresa da Praia** (um samba-canção dos mais inexpressivos, gravado em dupla por Dick Farney e Lúcio Alves) para a crônica, em forma de samba autêntico, da paisagem humana e social da Cidade do Rio de Janeiro (o camelô, a doméstica, a gafeira, o mocinho de Copacabana, a candidata a miss etc.), a ponto de ser saudado pela crítica, tal como agora o é Chico Buarque de Holanda, como o “nôvo Noel Rosa” (JB, 21/10/1967, Caderno B, p. 5).

A conclusão da série de reportagens trazia uma fotografia de Chico Buarque em um quadro, ladeada, em pé de igualdade, às fotos dos seguintes artistas: Noel Rosa, Ernesto Nazaré, Sinhô, Sílvio Caldas, Dick Farney, Tom Jobim, Pixinguinha, Ary Barroso e João Gilberto.



FIGURA 20: quadro de fotos exibido nas páginas 4 e 5 do Caderno B do dia 21 de outubro de 1967, mostrando compositores da música popular a partir de Noel Rosa, passando por Pixinguinha e Ary Barroso e chegando a Tom Jobim, João Gilberto e Chico Buarque. Crédito: montagem do autor.

O texto que acompanhava o nome de Chico ressaltava sua importância para a música

popular brasileira daquele momento, classificando sua obra como um retorno às origens do samba, dentro daquela construção ideológica que colocava esta raiz no samba urbano carioca a partir de Noel Rosa.

[...] É o mais importante nome da música popular brasileira atual, primeiro pelo alto nível de sua obra em pleno curso, depois pelo êxito popular de suas composições e, finalmente, por ter encontrado, graças à marca do seu talento, uma forma de voltar às raízes do samba sem se afastar de uma linha moderna. Compositor e letrista, violonista discreto, cantor sem muitos recursos, há quem o considere herdeiro de Noel Rosa, pela característica urbana de seus sambas (*JB*, 21/10/1967, *Caderno B*, p. 5).

Vale destacar que esta reportagem foi produzida pelo *Departamento de Pesquisa* do *JB*, no qual os jornalistas tinham acesso a um acervo de publicações internacionais diversas e fontes documentais para servir de apoio na produção de reportagens, conforme Ribeiro (2015). Pautas que necessitassem de mais dados ou fontes eram encaminhadas a este setor, que fazia a busca e depois repassava os resultados para que os jornalistas dessem continuidade ao trabalho. No caso desta reportagem em questão, as pesquisas de textos foram feitas por Sílvia Távora, Moacir Andrade, João Máximo e Nelson Mota. Ocorre que a identificação desta equipe surge no rodapé da página, creditando a estes profissionais somente a “pesquisa de textos”<sup>34</sup> e não a autoria da reportagem. Pela ausência de créditos aos autores dos textos, a impressão que se tem é de que a reportagem tenha sido uma articulação estabelecida por editores, o que pode denotar um tipo de visão institucional do jornal, que buscava, por meio de uma espécie de síntese histórica da música popular, valorar compositores numa certa hierarquia.

## 2.1 A BANDA E SUA RELAÇÃO COM O IDEAL DE MÚSICA POPULAR CONCEBIDO PELO *JB*

A canção *A Banda* foi apresentada originalmente no II Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela *TV Record* de São Paulo em 1966, cujo resultado oficial foi o de um empate entre *A Banda*, de Chico Buarque, e *Disparada*, de Théo de Barros e Geraldo Vandré. No entanto, começaram a surgir rumores de que na verdade Chico fora o único vencedor do concurso pela votação do júri e de que a decisão pelo empate tinha caráter político. Essa informação de bastidor não demorou a vazar na imprensa, sendo noticiada no dia 18 de outubro pela colunista Léa Maria, que reportava haver rumores de que a música de Chico Buarque vencera entre os jurados por 10 votos a 3 e que o empate havia sido declarado “porque Chico

---

<sup>34</sup> *JB*, 21/10/1967, *Caderno B*, p. 5.

Buarque de Holanda assim o pediu”<sup>35</sup>. Dois dias depois, na coluna *Carioca Quase Sempre*, de Yllen Kerr e Carlos Leonam, o *Caderno B* trouxe novas informações sobre essa decisão:

Desde a fase de classificação viu-se que havia duas correntes fortes, independente do valor das músicas, que são ótimas, no gênero. Chico Buarque é da Faculdade de Arquitetura e seus colegas faziam a torcida. Geraldo Vandré é da Faculdade de Filosofia e seus colegas faziam a torcida.

Declarada a guerra Arquitetura x Filosofia, a política era a do empate, para se evitar o quebra-quebra programado, se uma das duas músicas fôsse derrotada (*JB*, 20/10/1966, *Caderno B*, p. 8).

O *JB* vinha acompanhando o Festival havia semanas, por meio de notas de colunistas sobre os bastidores da competição e críticas a respeito das canções, somadas a reportagens em caráter de serviço, falando da venda de ingressos para as apresentações no Teatro da *TV Record*, além de outros fatos correlatos. Antes mesmo da final, o jornal já comentava sobre o favoritismo de *A Banda*. Léa Maria, por exemplo, apostava que a canção seria um sucesso nacional:

*A Banda*, música de Chico Buarque de Holanda, classificada no Festival Nacional da Canção, deverá ser primeiro lugar no *hit parade* nacional dentro de muito breve. *A Banda* (uma bela composição) será dessas músicas que cairão no gosto popular, e deverá ser cantada em tôdas as esquinas (*JB*, 04/10/1966, *Caderno B*, p. 3).

Após a final do Festival, o *JB* seguiu noticiando os desdobramentos do resultado e a repercussão das canções vencedoras. A reportagem especial da sucursal de São Paulo, sobre a noite decisiva, estampava a seguinte manchete: “*Banda* comanda a alegre marcha da música”<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> *JB*, 18/10/1966, *Caderno B*, p. 2.

<sup>36</sup> *JB*, 12/10/1966, *Caderno B*, p. 5.



FIGURA 21: cobertura da final do II Festival, publicada na p. 5 do *Caderno B* do dia 12 de outubro de 1966. Crédito: reprodução.

A percepção de que houvesse um olhar preferencial do *JB* voltado a Chico Buarque pode ser verificada pelas fotografias publicadas na reportagem, principalmente através das legendas atribuídas às imagens. Um exemplo disso está no fato de que os outros vencedores, Vandrê e Théo, não aparecem nas fotos e seus nomes sequer são mencionados nas legendas. Trata-se de algo relevante do ponto de vista editorial, porque na data da veiculação o *JB* ainda não havia publicado nada sobre a decisão de bastidores quanto ao empate. A primeira fotografia, localizada na parte superior esquerda da página e que mostra o público, faz menção à canção *Disparada* apenas por exibir os cartazes empunhados pelos torcedores. No entanto, a legenda não menciona os títulos das músicas e simplesmente identifica o momento retratado como sendo “a hora da torcida”. A imagem ao lado pode evocar uma certa neutralidade, porque mostra Chico Buarque e Nara Leão junto com Jair Rodrigues, intérprete de *Disparada*, entretanto, essa leitura neutra logo se dissipa ao ser observada a legenda da imagem do momento da premiação: “Chico é o novo ídolo”.

O texto da reportagem também abordava uma questão que se mostrava cara ao *JB* na

década de 1960, que era o conflito estilístico que colocava de um lado o samba e a bossa nova e de outro a jovem guarda, cuja expressão de maior alcance entre o público naquele momento era o chamado *iê-iê-iê*:

Pela primeira vez desde que Roberto Carlos transformou o Teatro Record no templo do *iê-iê-iê*, a Polícia foi chamada não mais para conter o entusiasmo pré-fabricado das fã-clubes, mas para desimpedir o trânsito e dar passagem ao paulista que saudava a vitória do compositor brasileiro pulando carnaval na rua, debaixo de chuva (*JB*, 12/10/1966, *Caderno B*, p. 5).

Algumas palavras-chave são detectadas nesta citação, como “o entusiasmo pré-fabricado das fã-clubes” em contraponto à “vitória do compositor brasileiro” e ao público “pulando carnaval na rua”. Por meio dessas três expressões fica patente a ideia predominante no *JB* de que a música que fora exibida no II Festival era “brasileira” por essência, tendo em Chico Buarque o porta-voz ideal para essa “brasilidade”.

Para que possamos compreender melhor o que está implícito nesta cobertura do jornal sobre a final do II Festival, precisamos recorrer a uma outra reportagem antecedente, por meio da qual se percebe que esta discussão estilística já estaria posta no *JB*. Trata-se de uma matéria especial publicada pelo *Caderno B* em agosto de 1966, que abordava o assunto por um viés analítico. O enfoque estava no fato de que a música do *iê-iê-iê*, tida como jovem, vinha dominando a cena, fazendo com que os auditórios dos programas de televisão e rádio dedicados ao samba e à bossa nova enfrentassem um esvaziamento de público, especialmente no caso do programa *O Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues na *TV Record*. Apesar das várias poltronas vazias, a emissora mantivera o programa no ar durante alguns meses, sendo exibido em São Paulo e no Rio de Janeiro. Isso fez com que artistas do Rio (como Nara Leão, Baden Powell, e Edu Lôbo) e outros da Bahia (mas com residência no Rio, como Caetano Veloso e Torquato), voltassem suas atenções a São Paulo. É neste ambiente que o *JB* posiciona o surgimento de Chico Buarque, inserido pelo caminho da composição, porque o texto sustentava a hipótese de que intérpretes como Elis Regina e Jair Rodrigues vinham enfrentando dificuldades para encontrar novas composições. Não que inexistissem compositores, mas a dificuldade estaria em encontrar algo adequado ao ideal estilístico que representasse o samba urbano carioca (localizado ideologicamente pelo jornal como sendo a raiz do gênero, conforme já vimos) e a bossa nova (representando um contexto de modernidade).

Nesta mesma época [1965], aparecia um nome bastante credenciado, chamado por alguns críticos de “O nôvo Noel Rosa”. Era Chico Buarque de Holanda, autor das músicas de **Morte e Vida Severina**, poema de João Cabral de Melo Neto, que mais



tarde ganhou o primeiro prêmio do Festival de Teatro Amador, realizado em Nancy, na França (*JB* 24/08/1966, *Caderno B*, p. 8).

A citação a Chico Buarque, feita nesta reportagem de agosto de 1966, precisa ser observada dentro do contexto no qual o *JB* aparentemente buscava colocá-lo. Os críticos mencionados poderiam ser os do próprio jornal, da mesma maneira que o adjetivo “bastante credenciado” pode remeter a todo o aparato noticioso e de crítica que o jornal detinha e que credenciava Chico Buarque por diversas razões, fora que a ligação com o nome de Noel Rosa, que viria a ser questionada pelo próprio Chico poucos meses depois, é exposta como sendo um tipo de selo de qualidade. A hipótese que podemos propor é de que Chico representava mais do que o tipo de música que o jornal apoiava, mas sim um modelo interessante de jovem, branco, de classe média e universitário, capaz de atrair o olhar do público para este samba urbano carioca com aspectos bossanovistas, cultuado pelo jornal. Voltando à cobertura do II Festival, podemos verificar que algumas ideias colocadas naquela reportagem de agosto voltam a ser abordadas e conduzem para este ponto de vista:

Quando o mestre-de-cerimônias Randal Juliano, na abertura do proframa (sic) final do Festival da Música Popular Brasileira, declarou que os organizadores do concurso esperavam ter atingido o objetivo “de reconduzir a música brasileira às dimensões que lhe são devidas”, o auditório permaneceu em silêncio. Ninguém poderia imaginar que três horas mais tarde, numa noite fria e chuvosa, o povo daria na rua a sua resposta ao pessimismo que dominava os meios musicais desde que o público de *O Fino da Bossa* desapareceu do Teatro Record para dar lugar à platéia da *Jovem Guarda* (*JB*, 12/10/1966, *Caderno B*, p. 5).

A menção ao mestre-de-cerimônias do Festival, que falava em recondução da música brasileira a algum lugar de onde teria sido tirada, é mais uma evidência de que o *JB*, aparentemente, posicionava-se em um dos lados nesta disputa estilística. Ela serve de gancho para uma conclusão do próprio veículo, de que o *Fino da Bossa*, em certa medida, havia sido vingado pelo público que saíra às ruas para festejar a música brasileira, nos moldes que o jornal acreditava que esta deveria ser. Quanto a Chico, a cobertura da final continua:

De *smoking* e violão debaixo do braço, Chico Buarque de Holanda entrou sorrindo no palco, recebendo aplausos demorados e rosas atiradas por suas colegas da Faculdade de Arquitetura. Mal acabava de dizer *estava à tona na vida*, o auditório entrou, em câmara, com o *meu amor me chamou*, e por aí foram, cantor e platéia, cantando a uma só voz *A Banda*. Nara Leão vestindo um conjunto *lamé* prateado de sua irmã Danuza, apareceu para cantar a repetição da letra. A vibração do público dava ao auditório um aspecto de estádio de futebol, com todos pulando e se abraçando ao final do número (*JB*, 12/10/1966, *Caderno B*, p. 5).

Por meio da descrição que a reportagem faz da apresentação de Chico Buarque, nota-se que o *JB* propagava a ideia de que ele servia bem tanto à música quanto àquilo que ela deveria representar, porque o visual do cantor era algo que o jornal valorizava. Existem outras duas citações, alheias à cobertura do Festival e à reportagem analítica mencionada, que demonstram isso, sendo a primeira delas uma nota intitulada “Chico, o môço normal”:

Chico Buarque de Holanda é sobretudo um môço normal, que se veste como gente, fala como gente, sem precisar deixar crescer os cabelos, usar camisas rendadas e encher os dedos de anéis.

[...] prova que o talento se impõe por si só, e que conquista a adesão de todas as idades, moços e velhos, sem exigir a contrapartida de uma compostura menos viril ou menos digna (*JB*, 19/10/1966, *Informe JB*, 1º *Caderno*, p. 10).

A outra citação, de janeiro de 1967, abordava uma espécie de movimento de contracultura que nascia em Belo Horizonte, chamado os *Beats*. O texto explicava que o movimento era formado por rapazes que se reuniam em locais públicos para tocar violão, comer pão e beber *Coca-Cola*, em sinal de protesto contra coisas como a Guerra do Vietnã, a família tradicional mineira e a favor do amor livre. O texto classificava o movimento como “inconsistente”, “sem expressão” e “desprovido de liderança”, além de criticar o visual dos adeptos:

[...] o fim dos cabeludinhos mineiros, para os entendidos em **beatnikologia**, está próximo: as garotas continuam não lhes dando a mínima bola, preferem a última imagem do namorado ideal – limpo, de cabelo curto, bem barbeado, vestido discretamente, algo assim na linha de um Chico Buarque de Holanda (*JB*, 08/01/1967, *Caderno B*, p. 10).

Este aspecto comportamental ligado à aparência pessoal dos mineiros envolvidos no movimento dos *Beats* foi explorado pela reportagem, que de forma inequívoca buscava desqualificar seus adeptos. Chico Buarque, que não tinha relação alguma com o movimento, é utilizado para demonstrar o contraponto àquilo que os rapazes mineiros representavam, pelo menos conforme descrito pelo jornal. Além disso, o texto ainda faz uma outra menção discreta ao compositor, usando de mote o sucesso da canção *A Banda*, ao dizer que se negando “a entrar na banda, os barbudinhos mineiros não conseguem a confiança das meninas nem a admiração do povo”<sup>37</sup>.

O aparato noticioso e de crítica do *JB* estava sempre a serviço deste debate estilístico, citando Chico Buarque como referência nesta discussão até mesmo em situações nas quais ele próprio não era o personagem principal. Juvenal Portella, por exemplo, numa coluna datada de

---

<sup>37</sup> *JB*, 08/01/1967, *Caderno B*, p. 10.

novembro de 1966, critica o *iê-iê-iê* ao analisar o disco de um grupo jovem chamado The Pops, que gravara um repertório que continha músicas de Chico e de outros autores brasileiros, dizendo que: “A volta da juventude aos velhos tempos musicais é, sobretudo, a grande prova de que o *iê-iê-iê* ou que nome tenha pouco ou nada significa como expressão musical”<sup>38</sup>. Na mesma coluna, ele analisa também o disco lançado pelo conjunto vocal Os Cariocas, que trazia duas músicas de Chico Buarque, *A Banda* e *Amanhã Ninguém Sabe*. Para o colunista, o disco, intitulado *Passaporte*, era recomendado “a todos os apreciadores de um vocal inteligente”<sup>39</sup>. Da mesma forma, falas de entrevistados que corroborassem com ideias semelhantes eram reverberadas pelo *JB*. Um exemplo disso é a entrevista com o compositor Sérgio Ricardo, publicada pelo *Caderno B* em novembro de 1966. Apesar de também fazer ressalvas à bossa nova, que ao seu ver era um movimento que já havia acabado e do qual a única coisa que se aproveitava era João Gilberto, cuja contribuição cultural considerava ser oriunda de sua origem baiana, Sérgio Ricardo critica o *iê-iê-iê*, dizendo que a “maior prova da fraqueza da bossa nova é que um movimento tão superficial como o *iê-iê-iê* conseguiu destruir tudo”<sup>40</sup>. No entanto, ele considerava Chico Buarque e Gilberto Gil como sendo os únicos excelentes compositores do período, salientando que “os pais de tudo continuam sendo Noel Rosa e Dorival Caími”<sup>41</sup>.

Fica manifesto que havia toda uma construção ideológica em torno da figura e da obra de Chico Buarque. No caso da figura, percebe-se que o estilo pessoal do artista agradava ao jornal e estabelecia uma comunicação com seu público leitor; quanto à obra, esta representaria a junção do samba urbano carioca com a modernidade bossanovista. Percebe-se que talvez o *JB* entendesse que Chico representaria a fisionomia e o som ideal para a música popular brasileira.

## 2.2 A BANDA E O FENÔMENO DE MASSA

O êxito obtido pela canção fez com que Chico Buarque rompesse as fronteiras do circuito artístico das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, para alcançar sucesso também em outras capitais. Depois da decisão do II Festival, as sucursais e correspondentes do *JB* pelo país começaram a noticiar que o compositor e *A Banda* agradavam ao público também em suas regiões, algo que iria se estender pelo restante do ano de 1966 e passar pelo Carnaval de 1967.

---

<sup>38</sup> *JB*, 30/11/1966, *Coluna Discos Populares, Caderno B*, p. 2.

<sup>39</sup> *Idem*.

<sup>40</sup> *JB*, 27/11/1966, *Caderno B*, p. 9.

<sup>41</sup> *Idem*.

Vamos verificar algumas dessas passagens, começando por Porto Alegre, onde Chico e Nara seriam os convidados principais de um *show* promovido pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que já havia organizado outros espetáculos com artistas como Baden Powell, Edu Lôbo, Tamba Trio e Silvinha Teles. Também as lojas da capital gaúcha se preparavam para receber os discos, tanto de *A Banda* quanto de *Disparada*, e a sucursal do *JB* estimava que as cópias seriam esgotadas rapidamente, porque o Festival teria despertado o interesse do público gaúcho.

No Recife, durante seu programa de domingo numa emissora de televisão local, o arcebispo de Olinda, padre Hélder Câmara, ilustrou o sermão com a gravação de *A Banda* na voz de Nara Leão, porque “via na música de Chico Buarque muitas sementes de meditação”<sup>42</sup>. A reportagem falava também da repercussão da música em Pernambuco, que só havia recebido os discos nas lojas na sexta-feira que antecedeu ao programa do arcebispo, tendo os estoques esgotados no mesmo dia, porque crescera a repercussão da música nas rádios locais.

Na cidade de Belo Horizonte, Chico estava sendo cotado para ser o paraninfo da formatura do Conservatório Mineiro de Música. A mesma reportagem fazia um balanço das vendas do compacto de Nara Leão com a gravação de *A Banda*:

Os estoques são diariamente renovados, mas sempre insuficientes, porque logo se esgotam. As aglomerações à frente das casas de discos aumentaram, havendo algumas delas que deixam de vender o último exemplar do dia só para atender a centenas de pessoas que querem pelo menos ouvir *A Banda* (*JB*, 15/10/1966, 1º Caderno, p. 10).

Outra notícia da capital mineira também chama a atenção por conta da sua abordagem, podendo ser vista ainda como exemplo da posição do *JB* sobre Chico e o samba. O texto fala de um grupo, liderado por um jornalista da cidade, que procurava implantar na capital um espaço que levaria o nome de *Centro de Estudos e Divulgação do Samba Autêntico*. O título escolhido para a notícia, “Intelectualidade mineira divulgará samba autêntico com um centro de estudos”<sup>43</sup>, denota a condução dada pelo jornal ao assunto. Vê-se nesse título um valor-notícia relacionado a uma autenticidade do samba interligada a um público intelectual, corroborando a forma com que Chico Buarque vinha sendo tratado na pauta do veículo. O texto salientava que o sucesso de *A Banda* indicava que aquele era o momento ideal para se estabelecer um movimento de estudos em torno do samba.

A partir desse período pós-Festival, intensificaram-se os eventos com a presença de

---

<sup>42</sup> *JB*, 25/10/1966, 1º Caderno, p. 3.

<sup>43</sup> *JB*, 19/10/1966, 1º Caderno, p. 16.

Chico Buarque nos quais multidões o recebiam. Ainda em Belo Horizonte, outra reportagem contava que Chico seria recepcionado na cidade por meio de um forte esquema de segurança:

Quatro batedores e 35 guardas civis, investigadores e soldados da Polícia Militar foram mobilizados para conter o entusiasmo dos fãs de Chico Buarque de Holanda amanhã quando ele descer no Aeroporto da Pampulha e desfilar em carro aberto pela Avenida Afonso Pena, acompanhado de sete bandas que vão tocar a sua marchinha famosa.

A agência de publicidade que está coordenando a vinda de Chico Buarque para uma tarde de autógrafos numa casa comercial e um *show* no Minas Tênis Clube pediu reforço policial quase igual ao esquema de segurança organizado para chegada de Presidentes da República (*JB*, 16/11/1966, *1º Caderno*, p. 10).

A exemplo da capital mineira, Curitiba também organizou uma recepção pública para o músico, relatada na mesma notícia:

Cinquenta mil pessoas assistiram ao espetáculo de Chico Buarque de Holanda, com **A Banda**, para inaugurar a Praça 29 de Março nesta Capital. Chico Buarque, a banda da Polícia Militar do Paraná e a multidão cantavam a famosa melodia de Chico Buarque na maior festa popular já realizada em Curitiba (*JB*, 16/11/1966, *1º Caderno*, p. 10).

Essa visita rendeu apenas um texto curto no *JB*, enviado pelo correspondente do jornal na capital paranaense. No entanto, a *Revista Manchete* do dia 3 de dezembro de 1966 publicou uma reportagem que dá maior ênfase a esse evento com o público curitibano. Apesar de não fazer parte do corpo de fontes primárias desta pesquisa, discutiremos sobre as duas fotografias publicadas pela *Manchete*:

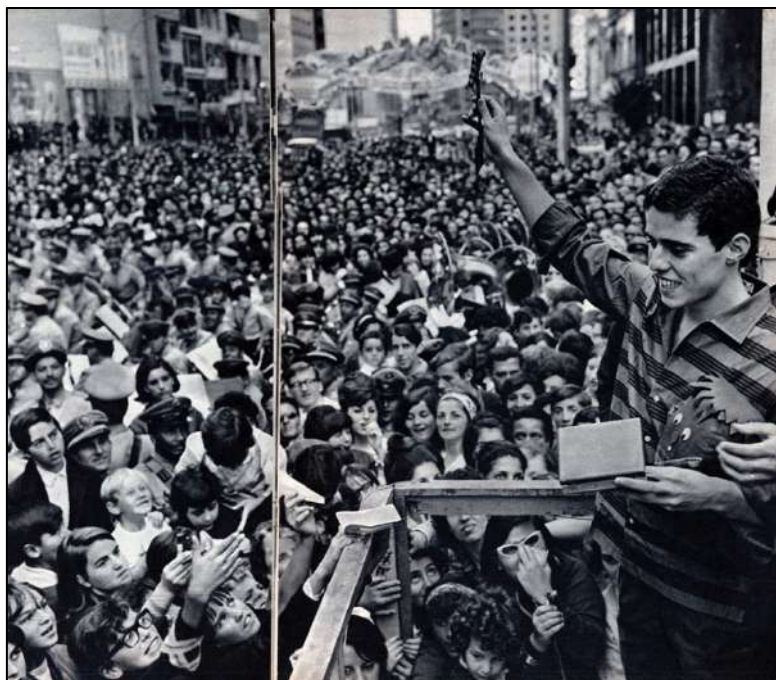


FIGURA 22: fotografia publicada na p. 26 da *Revista Manchete*, na qual Chico Buarque mostra a chave da cidade ao público. Crédito: reprodução.

Vamos analisar esta imagem a exemplo do que já foi feito no capítulo anterior, quando abordamos os aspectos visuais do *JB*. Com base naqueles parâmetros, podemos destacar alguns pontos importantes que são visíveis nesta fotografia. Em primeiro lugar está o enquadramento, que coloca Chico Buarque à direita, ocupando um dos terços verticais e também os três terços horizontais da imagem. Além disso, o fotógrafo posicionou a câmera acima da altura dos olhos, o que ajudou a dimensionar melhor a cena, mostrando a avenida tomada pelo público. Outro aspecto fundamental que se vê nesta imagem é a aplicação dos conceitos de *studium* e *punctum*, presentes em Barthes (1984, p. 46). O primeiro dá conta da cena como um todo, que no caso em questão se refere ao artista sendo recebido pela multidão. O segundo tem a ver com o momento exato em que a câmera é disparada, porque o momento preciso do registro ocorre quando Chico exhibe a chave simbólica da cidade para a multidão que o observa. Vejamos a segunda fotografia:



FIGURA 23: fotografia publicada na p. 27 da *Revista Manchete*, que mostra a banda da Polícia Militar em meio à multidão, durante a homenagem a Chico Buarque. Crédito: reprodução.

Esta imagem, apesar de não mostrar o artista, é carregada de simbolismo por conta de duas razões principais: a primeira é por trazer a dimensão exata do tamanho da multidão aglomerada na rua para ver Chico Buarque, enquanto a segunda está ligada à banda da Polícia Militar do Estado do Paraná, que se destaca em meio à multidão para tocar um arranjo de *A Banda*, conforme as reportagens da *Manchete* e do *JB* informaram.

No entanto, parece ser no Carnaval de 1967 que a música chega a um tipo de apogeu, vindo da sucursal de Belo Horizonte os primeiros relatos sobre a expectativa do público quanto

à música para os festejos que se aproximavam. Na edição de 27 de dezembro, o jornal noticiava que a cidade teria seu grito de carnaval durante as comemorações do *réveillon*. A notícia falava que muitas decorações para as festas de ano novo espalhadas pela cidade eram inspiradas na música *A Banda*.

Poucos dias depois, a sucursal de Porto Alegre informava que na capital gaúcha haveria decorações nas ruas alusivas à canção *A Banda*, que deveria ser “a música mais cantada durante os festejos carnavalescos”<sup>44</sup>.

De Recife veio uma nota, publicada pelo *JB* no dia 10 de janeiro, cujo conteúdo informava que a comissão responsável pela organização do carnaval na capital pernambucana convidaria algumas personalidades para o VII Baile do Municipal, que ocorreria no dia 29 daquele mês. Entre os convidados estavam Chico Buarque, Roberto Carlos, Jair Rodrigues e Elis Regina, além dos atores Francisco Cuoco e Lolita Rodrigues.

No Rio de Janeiro, o Hotel Copacabana Palace realizaria um desfile de fantasias que teria *A Banda* como tema de sua decoração, sendo Chico Buarque um dos convidados para integrar o júri. O assunto teve até a possibilidade de um desdobramento litigioso, porque um advogado paulista teria vindo ao Rio de Janeiro especialmente para conversar com Chico Buarque, trazendo orientações jurídicas de como o artista poderia processar o Copacabana Palace por ter utilizado a música *A Banda* como tema de sua decoração carnavalesca. A nota também informava que Chico teria se recusado a mover qualquer ação contra o Hotel, até porque teria ficado “satisfeito porque escolheram justamente a sua música”<sup>45</sup>.

Também em Curitiba o tema de um dos bailes da cidade, organizado pela Sociedade Talia, teria como inspiração a música de Chico Buarque. O correspondente do *JB* na cidade contava que o salão estaria enfeitado com painéis que representavam personagens descritos na canção, como a moça da janela, o homem que contava dinheiro e o faroleiro.

Na quinta-feira, dia 9 de fevereiro, logo após o término do Carnaval de 1967, o *JB* veiculou reportagens sobre o que ocorrera nas festas espalhadas pelo país e a repercussão de *A Banda* esteve entre os assuntos, porque a canção havia sido uma das preferidas tanto do Carnaval de São Paulo quanto no de Goiânia. Outra notícia da mesma edição informava que o desfile no Hotel Copacabana Palace, com a decoração inspirada na música, havia sido um sucesso de público, recebendo mais de três mil pessoas. O texto destacava o esquema de segurança montado para o evento, através do qual “as próprias celebridades podiam circular

---

<sup>44</sup> *JB*, 05/01/1967, 1º Caderno, p. 15.

<sup>45</sup> *JB*, 19/01/1967, 1º Caderno, p. 10.



livremente, como fizeram, por exemplo, Chico Buarque de Holanda e Erasmo Carlos”<sup>46</sup>.

Cronologicamente, o surgimento e o sucesso da canção *A Banda* ocorrem durante um curto espaço de tempo, de forma quase instantânea. A final do Festival aconteceu em outubro de 1966 e nos meses seguintes Chico Buarque começou a excursionar pelo país em função da canção, o que pode ter contribuído na promoção de sua música para o Carnaval. Como fica evidenciado, bailes e eventos carnavalescos, nas cidades pelas quais ele passou ou onde a música teve resultados expressivos na mídia local e também nas vendas em lojas de discos, escolheram *A Banda* como tema de seus bailes e festas, além de colocarem Chico Buarque na condição de convidado especial em alguns desses eventos. Outra coisa que se percebe é que capitais como Porto Alegre, Curitiba, Recife e Belo Horizonte tornaram-se redutos fortes do cantor, justamente por conta da repercussão da música.

Algo que também pode ser notado através das páginas do *JB* é que houve a apropriação da canção para propósitos distintos à sua instância original. Isso tem a ver com os usos que são feitos da canção popular, nem sempre previstos por seus autores, ou distantes de uma perspectiva pré-concebida sobre a forma de se consumir a obra. No caso de *A Banda*, diferentes setores da sociedade passaram a utilizá-la para além do entretenimento. Um exemplo disso é a reportagem sobre a Juventude Unida dos Santos Anjos da Guarda – JUSAG, que estava em processo de escrita de uma letra de caráter litúrgico para *A Banda*, com o objetivo de atrair o público mais velho às celebrações, até porque a JUSAG já havia implantado músicas do *iê-iê-iê* nas missas. Religiosos de outra entidade de apoio à juventude também incluíram *A Banda* no repertório que ensaiavam de canções populares, para ampliar sua aproximação com o público alvo das ações que desenvolviam:

Os padres e freiras do Instituto Superior de Pastoral Vocacional iniciaram ontem o ensaio da música *A Banda*, de Chico Buarque de Holanda, para colocar os religiosos a par da preferência da juventude atual e do repertório do Concurso da Canção Popular.

A irmã Maria Goretti revelou que os padres e freiras não têm dificuldade de se adaptar ao ritmo da música popular preferida pela juventude, acrescentando ser contagiante o ritmo de *A Banda*, “tanto assim que após o ensaio muitas freiras a cantarolavam até nos ônibus” (*JB*, 20/10/1966, *1º Caderno*, p. 16).

Até mesmo investigadores da polícia do Estado de Minas Gerais usaram o interesse de uma operadora do Jogo do Bicho no disco com a gravação de *A Banda* para chegar até seu endereço e prendê-la:

**Belo Horizonte** (sucursal) – O êxito de venda do disco **A Banda**, de Chico Buarque

---

<sup>46</sup> *JB*, 09/02/1967, *Caderno B*, p. 2.

de Holanda, foi aproveitado ontem por dois investigadores da Polícia mineira para prender uma das principais **bicheiras** desta Capital: depois de perceberem que ela não encontrou o disco em duas casas comerciais, êles ofereceram-lhe um por empréstimo e conseguiram ir à casa dela, onde acharam 122 listas do jôgo do bicho.

Os investigadores estavam seguindo Benedita do Amaral e perceberam que ela procurava, sem êxito, comprar um disco que tivesse a música **A Banda**, do que se aproveitou um dêles para lhe oferecer emprestado o compacto no qual o sucesso de Chico Buarque de Holanda é cantado por Nara Leão.

PRISÃO

Levando o disco à casa de Benedita do Amaral êles conseguiram prendê-la em flagrante ao encontrar, em cima da eletrola, as listas proibidas (*JB*, 20/10/1966, *1º Caderno*, p. 16).

Como vimos, a produção jornalística requer critérios de noticiabilidade, que podem estar ligados ao interesse do público por um determinado assunto. Neste caso, tal assunto pode ser abordado por diferentes ângulos de visão. No caso da canção, esta pode virar notícia pelo olhar do entretenimento, da venda de discos, dos atores envolvidos, das particularidades do processo produtivo, das intenções políticas por trás de uma determinada letra, entre outras razões. Com a música *A Banda* não foi diferente, principalmente porque vendia discos nas lojas, despertando o interesse das pessoas e levando o jornal a buscar maneiras de atender a esse público consumidor de notícia. Uma dessas reportagens abordou a canção de Chico Buarque pelo olhar da Sociologia. A sucursal de Belo Horizonte entrevistou o sociólogo Leonardo Vieira Cristo, que à época pesquisava para escrever um trabalho sobre a música popular brasileira, cuja hipótese considerava a evolução e o declínio do samba como parte de um contexto socioeconômico. O sociólogo avaliou *A Banda* como:

[...] “conseqüência lógica de um saudosismo subconsciente que existe na maioria dos habitantes das grandes metrópoles brasileiras, geralmente oriundos do interior e agora ingênua, lírica e magnificamente atingidos pela marchinha de Chico Buarque de Holanda” (*JB*, 21/10/1966, *1º Caderno*, p. 15).

A canção também impactou o meio das bandas marciais, não apenas entre as pertencentes às instituições militares, mas também entre aquelas que eram mantidas pela sociedade civil. Uma reportagem do *JB* intitulada “Maestros fluminenses vão pedir a Chico Buarque que salve bandas do interior”<sup>47</sup> é um exemplo:

Chico Buarque de Holanda por estar “à toa na vida” poderá ser convocado pelos maestros fluminenses para a campanha de salvação das Bandas de Música dos municípios do interior, ameaçadas de extinção porque as autoridades estaduais não tiveram a sensibilidade do “homem sério que contava dinheiro e parou para ver a banda passar” (*JB*, 23/10/1966, *1º Caderno*, p. 24).

---

<sup>47</sup> *JB*, 23/10/1966, *1º Caderno*, p. 24

A reportagem utilizava frases da letra da canção para cobrar do Governo do Estado a implantação de políticas públicas voltadas ao fomento do ensino da música, crítica que foi notada pelo Departamento de Difusão Cultural da Secretaria de Educação do Estado do Rio. No dia 28 de outubro, o *JB* reportou o anúncio feito pelo órgão, de que estava em estudo a criação de um concurso de bandas para incentivar a prática musical. Em Minas Gerais houve um impacto semelhante com o ocorrido no Rio de Janeiro. No dia 10 de novembro o *JB* publicou uma notícia da sucursal de Belo Horizonte contando que a Secretaria do Trabalho e Cultura Popular de Minas decidira patrocinar a volta de uma programação com bandas no coreto da Praça da Liberdade, que até 1945 recebia bandas para apresentações públicas, mas essa tradição fora interrompida. O poder público teria decidido investir novamente nessa prática artística para aproveitar o momento e o sucesso da música *A Banda*. Chico Buarque seria o convidado especial para a estreia, juntamente com a Banda dos Fuzileiros Navais, que faria o concerto.

O fenômeno de massa que se formou em torno de Chico Buarque a partir da canção *A Banda* era algo que, pelo que se percebe através das fontes, interessava ao *JB*, principalmente em função do debate estilístico presente na música popular da época. Da mesma maneira, percebemos a repercussão que a música obteve por diferentes caminhos, que passam pelo mercado do disco e chegam até mesmo na religião e nas políticas públicas voltadas ao ensino da música. Como veremos adiante, o sucesso de Chico Buarque, catapultado pela canção *A Banda*, terá reverberação inclusive no ambiente político e institucional do país, que vivia os primeiros anos do Regime Militar.

### 2.3 RELAÇÕES NA ESFERA POLÍTICA

O Regime Militar no Brasil, a exemplo do que ocorria em outras ditaduras na América Latina, preocupava-se em exercer controle sobre o espaço público. A lógica dessa atuação, de acordo com Napolitano (2004), era desmobilizar a sociedade no aspecto político, evitando a proliferação de discursos contrários ao regime. Artistas da música popular, que fossem considerados suspeitos de atividades subversivas, recebiam constante vigilância de investigadores do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). O surgimento de Chico Buarque no cenário artístico acontece em meio a este contexto social, cultural e político, o que nos leva à hipótese de que sua relação com a esfera política vai mudar de *status* conforme ocorre o recrudescimento do Regime, passando por pelo menos três fases: a de reconhecimento, a de uma parceria subjetiva e por último a fase em que ele se torna um opositor dos militares.

O primeiro entrave entre Chico Buarque e a Ditadura Militar foi registrado pelo *JB* na edição do dia 9 de setembro de 1966. A notícia era sobre a música *Tamandaré*, proibida de entrar no repertório do espetáculo *Meu Refrão*, que Chico Buarque estrearia na boate Arpège, juntamente com Odete Lara e o MPB-4. A Censura considerou que a letra da canção ofendia à Marinha Brasileira devido às referências ao seu patrono, o Marquês de Tamandaré. No intuito de questionar a decisão, Chico Buarque foi à redação do *JB* para falar a respeito:

Acompanhado do produtor Antônio Carlos Fontoura, o autor de *Pedro Pedreiro* esteve na redação do JORNAL DO BRASIL para protestar contra a medida da Censura, que julga injusta e arbitrária, pois no seu entender a música não ofende a ninguém, porque “ofensivo ao Almirante é sua efígie na insignificante nota de um cruzeiro...” (*JB*, 09/09/1966, 1º Caderno, p. 15).

A proibição devia-se à história narrada pela canção, de um sujeito em situação financeira precária que encontrou na rua uma nota de um cruzeiro, a de menor valor de compra na moeda corrente e que estampava o rosto do Marquês de Tamandaré. Percebendo que havia alguém mais pobre do que ele, o personagem da canção começa uma conversa imaginária com o Marquês. Essa associação do baixo valor da nota à figura do patrono, fez com que a Marinha e a Censura julgassem a música como algo ofensivo, ao que Chico Buarque rebateu:

Deixando sua sugestão para que as notas de Cr\$ 20 mil apareçam com o retrato do Marquês, Chico Buarque explica que sua música conta a história de “um Zé qualquer, sem samba, sem dinheiro”, que encontra no chão uma nota de Cr\$ 1 e, diante da pobreza e insignificância da cédula, mais pobre que ele, pergunta ao Almirante: “Pois é, Tamandaré [...]” (*JB*, 09/09/1966, 1º Caderno, p. 15).

A proibição por parte da Censura acarretou em prejuízos financeiros à cantora Odete Lara e à gravadora *Elenco*, porque foram apreendidas seis mil cópias do compacto no qual Odete gravara a música *Tamandaré*. Além disso, o *show* na boate Arpège precisou ser adiado, entrando em cartaz somente alguns dias mais tarde. O *JB* deu continuidade à cobertura do caso na edição seguinte, desta vez trazendo a palavra do delegado Edgar Façanha, à época chefe da Censura, o qual afirmou à reportagem que “nenhuma culpa cabe ao Serviço de Censura pelos eventuais prejuízos, pois a música não deveria ter sido gravada sem a nossa autorização”<sup>48</sup>. Por fim, em 14 de setembro, o *JB* noticiou a decisão final quanto à música:

Reconhecendo em Chico Buarque “um grande talento”, e dizendo-se admirador de suas músicas, o delegado declarou ter certeza de que o compositor não procurou

<sup>48</sup> *JB*, 10/09/1966, 1º Caderno, p. 10.

ofender Tamandaré, havendo apenas “infelicidade de sua parte no tratamento dispensado ao Patrono da Marinha” (*JB*, 14/09/1966, 1º Caderno, p. 10).

A apuração feita pelo jornal indicava também que havia divergências entre os censores quanto ao fato da música ser ou não ofensiva, algo que o *JB* apontava logo no título da reportagem: “‘Tamandaré’ será proibido apesar de 2 censores terem aconselhado apenas cortes”.<sup>49</sup>

[Fala do delegado Façanha] - Preferi – prosseguiu – optar pela interdição da música a liberá-la mutilada, o que seria ainda mais desagradável para o compositor, que teria a sua expressão artística alterada por terceiros. Além disso, os cortes não suprimiram o caráter irreverente da letra (*JB*, 14/09/1966, 1º Caderno, p. 10).

A história envolvendo a música *Tamandaré* pode ser colocada como ponto de referência daquilo que vamos chamar de fase de reconhecimento de Chico Buarque pela esfera política, ou seja, quando as autoridades passam a olhar de forma mais atenta para o compositor. Não se trata de um reconhecimento no sentido de valorização, algo que ocorrerá posteriormente, mas sim do ponto de vista de se fazer notar. O que fundamenta esta hipótese são as reportagens do *JB* nas quais fica evidente que a Censura aplicara uma sanção a ele por conta da música *Tamandaré*, no entanto isso acabara sendo tratado como algo extemporâneo, tanto pelo órgão repressor quanto pelo jornal, afinal de contas tem-se a impressão de que àquela época o governo não via em Chico Buarque características subversivas, muito menos o *JB*, conforme já ficou demonstrado por meio das menções feitas até ao seu vestuário e corte de cabelo.

O que vai acontecer é que Chico Buarque se transformará em um fenômeno de massa por conta do êxito da canção *A Banda*, cuja massificação em caráter nacional nos levará à segunda fase da relação entre Chico e a esfera política, que é justamente a de uma espécie subjetiva de parceria, algo que será observado pelo *JB*. Uma dessas menções aparece por meio de uma reportagem de 28 de outubro de 1966 sobre a mudança na cerimônia de troca da guarda no Palácio do Planalto, que passaria a ser realizada ao som de *A Banda*. O texto dizia que os músicos estavam apenas aguardando pela chegada das partituras com o arranjo para que pudessem tocar. A partir dessa notícia, veremos que o contato da esfera política com a música *A Banda* e com o próprio Chico Buarque vai se intensificar. O crescendo dessa relação pode ser verificado pela cronologia das reportagens publicadas no *JB*, entre outubro e novembro de 1966, que abordavam essa parceria subjetiva:

29/10/1966, 1º Caderno, p. 11: A reportagem era sobre a chegada ao Rio de Janeiro de algumas das delegações de outros países que participariam do I Festival Internacional da

---

<sup>49</sup> *JB*, 14/09/1966, 1º Caderno, p. 10.

Canção. Os visitantes foram recepcionados pelo presidente Castelo Branco e o texto destacava que o presidente ouvira dos estrangeiros elogios à música *A Banda*. É importante notar que os visitantes parabenizam o chefe de estado por uma canção que nada tinha a ver com o governo. Essa pode ser uma evidência de que a música começava a ganhar contornos políticos, ocorrendo o mesmo com o autor, com quem a aproximação poderia ser vista como algo do interesse do Regime Militar.

11/11/1966, 1º Caderno, p. 15: Às segundas e quintas-feiras, ao meio-dia, havia no Rio de Janeiro uma solenidade de mudança da guarda do Panteão de Caxias, localizado na Avenida Presidente Vargas, ao som da banda marcial dos Dragões da Independência. A reportagem dizia que a interrupção de quatro minutos no trânsito não irritava mais aos motoristas, pelo contrário, até atraía “gente para o momento agora alegre”, no qual os músicos deixavam “no ar as notas da *Banda* mais querida que a Cidade já ouviu”.

12/11/1966, 1º Caderno, p. 15: Desta vez a reportagem tratava dos compromissos que Chico Buarque teria em Belo Horizonte, cuja agenda contemplava uma visita ao governador do Estado, Israel Pinheiro. O ponto alto do encontro seria o momento em que Chico e o governador apareceriam na sacada do Palácio da Liberdade para ver a passagem de oito bandas musicais. Por óbvio, *A Banda* estaria no repertório.

15/11/1966, 1º Caderno, p. 10: Uma nota da sucursal paulista contava que o vereador João Carlos Meires havia apresentado um projeto à Câmara Municipal propondo que Chico Buarque recebesse o título de cidadão de São Paulo. A justificativa para a proposição era a de que o artista “tem feito muito pela juventude e pela música popular”.

25/11/1966, 1º Caderno, p. 10: O alcance político da canção também passou a ser percebido em setores de oposição ao Regime. O parlamentar opositor Carlos Lacerda concedera uma entrevista coletiva para falar sobre as articulações que vinha desenvolvendo, com vistas à criação de um novo partido de centro-esquerda, além de denunciar ações que considerava entreguistas por parte do governo militar, que a seu ver prejudicariam a produção interna de aço, feita pela Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), em Volta Redonda-RJ. O político falou de uma reunião que teve com ex-presidente Juscelino Kubitschek, a quem presenteara com um disco de *A Banda*, que julgava ter sido a “única coisa alegre” a acontecer no Brasil naqueles últimos três anos. Esta notícia tem alguns elementos importantes para se entender o cenário político em curso, que levaria ao AI-5. Estavam ocorrendo por aquela época cassações de mandatos de parlamentares, estando o próprio Lacerda ameaçado. Sobre isso, declarou na entrevista: “[...] vivemos sob uma ditadura. Não tem nome de ditadura, mas é virtualmente uma ditadura”.

25/11/1966, 1º Caderno, p. 16: Havia no Rio de Janeiro uma feira comercial importante, que era inaugurada semanas antes do Natal. O texto dava destaque ao fato de que, diferentemente de outros eventos, quando era saudado ao som do Hino do Estado da Guanabara, o governador Negrão de Lima foi recebido ao som de *A Banda*, executada pela Banda do Corpo de Fuzileiros Navais. Vemos aqui mais uma evidência de que a esfera política buscava apropriar-se da canção, devido ao seu apelo popular e abrangência de público.

30/11/1966, 1º Caderno, p. 10: Ocorria em Recife a *Unitas VII*, que eram operações voltadas a padronizar os procedimentos bélicos entre a Marinha dos Estados Unidos e as Forças Navais da América do Sul. Esse treinamento militar tinha como objetivo a defesa contra algum eventual conflito com a União Soviética, que dispunha de uma frota considerável de submarinos. Junto com a Marinha veio também a *United States Navy Show Band*, que realizou um concerto de duas horas para uma multidão em praça pública no Recife, tendo *A Banda* entre as músicas do repertório. A matéria também conta que foi armado pelo DOPS um esquema de segurança durante o *show*, a exemplo do que ocorrera durante todo o período em que os militares estadunidenses estiveram no Brasil. Nota-se que essa apropriação da música pela esfera política aparece até em um evento militar de coordenação internacional.

Conforme ficou evidenciado, havia uma disposição da esfera política por cooptar Chico Buarque, sendo sua figura e obra do interesse tanto do Regime Militar quanto dos seus opositores. O *JB*, que o privilegiava pelas razões já apontadas, observava esse movimento e fazia disso notícia, no entanto, veremos que essa relação do compositor com a esfera política vai mudar gradualmente, conforme Chico adota posicionamentos em caráter de oposição. De igual modo, o *JB* também passará a questionar certas medidas dos militares, discordâncias que partirão pelas discussões que viriam a culminar na promulgação da Constituição de 1967. A edição do dia 29 de dezembro de 1966 pode ser considerada o marco dessa mudança gradual, tanto da parte de Chico Buarque quanto do *JB*. A manchete do jornal e o texto principal da primeira página tratavam das alterações nas liberdades civis que estavam para ser implementadas com a nova constituição, além de abordar a proposta que permitiria ao presidente da república depor o congresso eleito. O texto também dizia que artistas visuais, professores, escritores e músicos, “entre os quais Chico Buarque de Holanda”<sup>50</sup>, estavam preparando um “manifesto concitando o povo a se unir ‘por uma Constituição representativa da vontade e das aspirações nacionais’”<sup>51</sup>. Nota-se que o *JB* menciona o manifesto e informa que este era uma iniciativa de um grupo de intelectuais, no entanto, apenas o nome de Chico

<sup>50</sup> *JB*, 29/12/1966, 1º Caderno, p. 1.

<sup>51</sup> *Idem*.

Buarque é relacionado. Isso pode significar que, àquela altura dos acontecimentos, ele já estava sendo tratado pelo jornal para além do âmbito musical, porque o veículo reconhece outro valor-notícia ligado ao seu nome, o de um intelectual com influência no debate político. Da mesma forma, essa citação demonstra que Chico estava consolidado na pauta do jornal na condição de um fenômeno de massa, porque ele seria identificado pelo público leitor e isso daria peso e crédito ao movimento contrário ao novo texto constitucional.

No dia 14 de janeiro o *JB* deu destaque maior ao manifesto, porque a Constituição estava prestes a ser aprovada. Numa reportagem intitulada “Intelectuais repudiam carta”<sup>52</sup>, o jornal falava da movimentação em torno do assunto e apresentava fragmentos do texto, que tinha Chico Buarque entre os signatários:

Cerca de 200 intelectuais brasileiros expressaram ontem, em manifesto, seu repúdio à nova Constituição, “que reduz ao mínimo tôdas as conquistas sociais e políticas do povo e consagra o Estado policial-militar”.  
O documento assinala que “a consciência livre do País não aceita nem pode aceitar uma Constituição imposta por um Governo de fôrça a um Congresso coagido e mutilado” e denuncia que se “coloca a Nação numa camisa-de-força” (*JB*, 14/01/1967, 1º Caderno, p. 4).

Apesar do manifesto, a Constituição seria aprovada em 24 de janeiro e entraria em vigor a partir de 16 de março. Aparentemente, a assinatura de Chico Buarque e sua participação nos movimentos não chegou a arranhar de forma significativa sua imagem junto à esfera política, mesmo tendo sido um documento que denunciava o autoritarismo do governo. Uma demonstração disso pode ser vista na cobertura especial do aniversário do Golpe Militar, publicada em 1º de abril, para a qual o jornal dedicou uma página inteira a fim de contar como transcorreram as festividades pelos estados. O texto relata que uma das maiores comemorações havia ocorrido em Belém, que teve a execução da música *A Banda* durante a solenidade oficial.

É importante destacar que todas essas aproximações relatadas com a esfera política não demonstram ter em Chico Buarque um agente ativo no processo. O que se percebe pelos relatos do *JB* é de que ocorria justamente o oposto, sendo a esfera política que o buscava. Uma dessas evidências é o disco com as canções preferidas do presidente Costa e Silva, que seria gravado por Agnaldo Rayol:

[Fala de Agnaldo Rayol] - A ideia surgiu num almoço – esclareceu o cantor – na casa do Ministro da Justiça, com a presença do Presidente. [...] Foi então sugerido que eu gravasse um *long-play* com as músicas preferidas pelo Presidente “como incentivo à música popular brasileira”, na opinião do próprio Marechal (*JB*, 27/07/1967, 1º Caderno, p. 10).

---

<sup>52</sup> *JB*, 14/01/1967, 1º Caderno, p. 4.



Entre os compositores escolhidos pelo presidente estava Chico Buarque, cuja canção *Carolina* entraria no repertório final do disco, lançado em 1968 pela gravadora *Copacabana*. Esse episódio pode representar mais do que uma simples aproximação de um artista, no caso Rayol, em busca de espaço junto às camadas altas do poder. O que podemos perceber, a partir da fala do próprio cantor, de que teria ouvido do presidente que o disco seria para incentivar a música popular, encontra explicações em Ortiz (1988, p. 114), que considera não ter existido um ataque do Regime Militar implantado no Brasil em 1964 às formas artísticas em si, pelo contrário, em certos casos houve até fomento. Os mercados fonográfico, cinematográfico e editorial brasileiros, juntamente com a televisão, viveram momentos de desenvolvimento pós-64. Isso seria devido ao fato de que “o ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção” (ORTIZ, 1988, p. 115). O que havia era a existência de um contexto de repressão às obras que fossem contrárias às diretrizes do Regime. Em outras palavras, no caso da música censuravam-se canções pontuais, não a prática musical como um todo.

Também fica perceptível pelo jornal que o estado autoritário lançava mão das manifestações artísticas para comunicar seu projeto de país, tanto em território nacional quanto no exterior. Há um fato importante neste contexto que mostra como o Regime Militar buscava aproximação com Chico Buarque. Em 2 de setembro de 1967 o *JB* noticiou que Chico, Pixinguinha e outros músicos foram convidados para um almoço no Palácio do Itamaraty com o ministro das Relações Exteriores, Magalhães Pinto. O encontro seria para tratar do estabelecimento de uma base sólida de apoio do governo para a divulgação da música popular no exterior.



FIGURA 24: chamada de capa do *JB* do dia 6 de setembro de 1967, contando sobre o que ocorrera no encontro. Crédito: reprodução.

O almoço no Palácio do Itamaraty realmente aconteceu, mas Chico Buarque não esteve presente. A foto estampada na capa do *JB* do dia 6 de setembro, que trazia a cobertura do evento,

mostra Pixinguinha, o ministro e Tom Jobim, no lugar que seria de Chico. A reportagem do jornal sobre o assunto deu destaque maior à ausência de Chico Buarque do que à reunião propriamente dita, a começar pelo título: “Chico deixa vago lugar ao lado de Magalhães Pinto no almoço com gente da música”<sup>53</sup>. Sua ausência foi destacada pelo jornal justamente porque ele deveria se sentar ao lado do ministro, conforme havia sido noticiado anteriormente. A fala do ministro, reproduzida pelo jornal, pode nos ajudar a entender alguns significados desse encontro:

- Reunidos aqui nomes quase simbólicos de um processo que vem, de algumas décadas atrás, plasmando o gosto de nossa gente, de todos os meios e camadas sociais, por música descontraidamente brasileira – explicou o Ministro – , este processo assume para nós a mais expressiva importância, na medida em que aparece como um dos aspectos de nosso amadurecimento social pela descoberta do Brasil pelos brasileiros (*JB*, 06/09/1967, *1º Caderno*, p. 10).

Pela distribuição dos lugares para o almoço podemos entender a mensagem que, aparentemente, o ministro gostaria que ficasse visível depois do encontro. A fotografia que seria lembrada teria Pixinguinha, representando este passado simbólico do qual o ministro falou, e Chico Buarque, para ser o ator desse processo de descoberta e amadurecimento. A ausência não justificada de Chico pode significar que ele não estava à vontade com essa aproximação junto à esfera política e que, talvez, quisesse estabelecer um distanciamento.

Para que possamos entender melhor o contexto no qual essas citações estão localizadas, é importante não perdermos de vista que o recorte histórico da presente pesquisa, 1965-1968, coincide com os primeiros anos do Regime Militar e representa um período definido por Napolitano (2014, p. 97 e 98) como sendo de “uma ditadura suficientemente forte para reprimir os movimentos sociais e políticos, mas taticamente moderada para permitir que a esquerda derrotada na política parecesse triunfar na cultura”. Falando sobre esse mesmo recorte temporal, Ortiz (1988, p. 102) corrobora com essa visão ao explicar que o golpe militar, em seus primeiros anos, permitiu certa mobilidade ao setor cultural, por ter voltado seu aparato repressor de Estado autoritário com prioridade aos sindicatos e às forças políticas de oposição. Também setores da imprensa atuaram neste período de forma livre e até conivente com o Golpe Militar, conforme demonstra Napolitano (2017) em um estudo sobre os editoriais de aniversário do Golpe publicados pelo *JB*, *O Globo*, *O Estado de São Paulo* e a *Folha de São Paulo* entre os anos de 1965 e 1985. Segundo o autor, de início as linhas editoriais da maior parte dos veículos da grande imprensa, ligados a grupos comerciais pertencentes a famílias influentes na

---

<sup>53</sup> *JB*, 06/09/1967, *1º Caderno*, p. 10.

sociedade e na política, estiveram ao lado do Regime, tratado por esses veículos como sendo uma “revolução”. Napolitano (2017) também explica que houve periódicos críticos ao Regime desde os seus primeiros dias, em 1964, como era o caso do *Correio da Manhã*, mas a maior parte, incluindo o *JB*, só se deu conta de que o país realmente estava em uma ditadura quando o AI-5 chegou, em 13 de dezembro de 1968. A partir dessa data foram aplicadas severas restrições à liberdade de imprensa, incluindo a presença de militares ocupando lugar nas redações dos jornais para censurar o conteúdo publicado. Soares (1989, p. 22) conta que a censura à imprensa estava entre as possíveis medidas disponíveis para a preservação do Regime, podendo ser colocada em vigor caso fosse declarado “estado de sítio”, entretanto, foi posta em prática sem que isso ocorresse. No caso do *JB*, na mesma data em que se promulgou o AI-5 o jornal foi ocupado por militares, intervenção presencial que perdurou até 6 de janeiro de 1969, quando o *JB* comprometeu-se em aplicar um crivo interno sobre as notícias, seguindo as instruções da Censura.

A entrada em vigor do AI-5 consiste no ápice desta argumentação, mas foi descrita nesta altura do texto para servir de ponto focal na compreensão de uma sequência de outros acontecimentos periféricos que ocorreram ao longo do ano de 1968. Em todas estas ocasiões veremos Chico Buarque envolvido no debate, o que vai levar ao estabelecimento da terceira fase de sua relação com a esfera política, que é a de oposição ao Regime Militar. O primeiro desses fatos foi a greve dos profissionais do teatro, deflagrada em fevereiro de 1968, no Rio de Janeiro. O *JB* do dia 13 daquele mês dedicou uma página inteira do *1º Caderno* para tratar do assunto. Além de noticiar a suspensão por trinta dias aplicada à atriz Maria Fernanda e ao ator Oscar Araripe, as reportagens discutiam a censura aos espetáculos *Um Bonde Chamado Desejo* (de Tennessee Williams), *Senhora da Bôca do Lixo* (de Jorge de Andrade) e *Poder Negro* (de Le Roy Jones). Os manifestantes decidiram por uma greve de 72 horas e se aglomeraram nas escadas do Teatro Municipal, na Cinelândia. Também foi formada uma comissão, da qual Chico Buarque fazia parte, para apresentar uma pauta de reivindicações ao Ministério da Justiça. No editorial daquela edição, o *JB* qualificou as ações da Censura como criminosas:

Os dois últimos crimes da Censura teatral mostram o crescendo de despotismo com que age no Brasil essa força de obscurantismo: atingiram uma peça norte-americana antiga, já clássica no repertório mundial, e uma peça de respeitado autor brasileiro [...] o que dá uma idéia de onde anda a Censura do Brasil (*JB*, 13/02/1968, Editorial, *1º Caderno*, p. 6).

Também foi direcionada uma crítica direta ao ministro da Justiça, Luís Antônio Gama e Silva, que receberia o manifesto da comissão integrada por Chico Buarque. O editorial

questiona sua postura e o acusa de omissão diante dos fatos narrados, além do acobertamento de ações truculentas praticadas por agentes sob o seu comando:

[...] o Ministro Gama e Silva sem dúvida concordará gravemente em achar que houve abuso e que está tratando de ver que abusos assim não se repitam. Mas não basta, não. O teatro, o cinema, os autores e artistas do Brasil não podem continuar entregues a analfabetos como êsse Sr. Juvêncio Façanha, que corta textos e insulta atrizes, acobertado pelo seu fantoche Sousa Leão Neto, Chefe, em nome, do Serviço de Censura.

Acobertando os dois, para não revelar tôda a extensão de sua falta de autoridade, o Ministro da Justiça permite que tudo isto aconteça, que as artes no Brasil definham como se estivessem num jardim de infância, sob a palmatória dos bedéis da Censura. O Ministro da Justiça se espanta com os desmandos da Censura como se alguém lhe estivesse contando o que se passa na Censura de Madagáscar ou da Groenlândia. Por que o espanto, se os desmandos ocorrem no âmbito do seu Ministério? (*JB*, 13/02/1968, Editorial, 1<sup>o</sup> Caderno, p. 6).

A tomada de posição por parte do *JB* em seu editorial deve ser observada, porque esta parece ter sido a primeira vez na qual o jornal realmente confrontou a Censura a fim de defender o posicionamento liderado por um personagem que lhe fosse caro, neste caso estamos falando de Chico Buarque, apesar de não ter sido ele o alvo da ação truculenta do Regime Militar. Seu papel nesta situação foi o de se colocar ao lado dos atores envolvidos no episódio e integrar a comissão formada para negociar com o Ministério da Justiça, em posição semelhante àquela tomada por ele mesmo no caso do manifesto da intelectualidade contra a Constituição de 1967. Naquela ocasião o *JB* também expusera opiniões que iam de encontro às diretrizes dos militares, mas o fizera por meio de reportagens e também através dos comentários de colunistas. Contudo, neste caso da greve dos profissionais do teatro a situação foi outra. O jornal tratou do tema de forma objetiva, por meio da cobertura jornalística dos fatos relacionados, mas também optou por fazer uma crítica direta à Censura e ao ministro, através de um editorial. O que se vê aqui é o princípio de uma cisão ainda maior, que colocaria o jornal em rota de colisão com o mesmo Regime Militar que havia apoiado pouco tempo antes. Quanto a Chico, a partir deste momento ele assume uma opinião mais contundente e de oposição aos militares, ainda que não estivesse envolvido numa militância político-partidária.

#### 2.4 RODA-VIVA

Entre os assuntos ligados a Chico Buarque no ano de 1968 que o colocaram diante de controvérsias com o Regime, o de maior incidência no *JB* foi a peça teatral *Roda-Viva*, a primeira escrita por ele. No ano anterior, Chico havia conquistado o terceiro lugar no III Festival

da *TV Record* com uma canção cujo título era *Roda-Viva*, interpretada pelo próprio autor e com a participação do MPB-4. Foi a partir da canção que Chico escreveu o texto para o teatro, em apenas 25 dias, sendo que as notícias com relação a esta peça, que teria o mesmo título da música, começaram a ser publicadas pelo *JB* pouco depois do festival, ainda em outubro de 1967. Vamos recorrer a algumas dessas citações para que possamos compreender melhor o cenário de expectativa que se formou em torno do espetáculo:

*Roda-Viva*, primeira peça musicada de Chico Buarque de Holanda, vai provocar gargalhadas, certamente. Mas vai colocar verdades, algumas chocantes. Chico se expõe. Colocou a própria vida no seu trabalho, algumas amarguras. “Porque assim fica tudo autêntico” (*JB*, 26/10/1967, *Caderno B*, p. 1).

Essa foi a primeira citação localizada na qual se falava do espetáculo. Além de descrever o processo produtivo da peça, a reportagem apresentava alguns trechos do texto e previa que a montagem final causaria polêmica, conforme se vê pelo fragmento reproduzido. A peça falava de um compositor fictício chamado *Ben Silver*, que alcançara o sucesso por meio da publicidade. O texto configuraria, então, uma crítica à indústria cultural brasileira, sendo este o gancho para a citação que veremos adiante:

O compositor brasileiro – se quiser viver do que cria – tem de contar com duas coisas incertas: ou um êxito popular como *A Banda*, pelo menos de seis em seis meses, ou o sucesso permanente no exterior. Como nenhuma das duas coisas está ao alcance de qualquer um, pois mesmo o talento de um Chico Buarque de Holanda não pode produzir duas *Bandas* por ano (comercialmente, é claro), nem o de Antônio Carlos Jobim é o bastante para fascinar eternamente um Frank Sinatra, conclui-se que todos eles, compositores novos e antigos, multiplicam-se na arte de compor, arranjar, tocar, cantar e em outras alheias à música (*JB*, 28/10/1967, *Caderno B*, p. 4).

No caso desta reportagem, cujo título era “Quem faz música popular no Brasil”<sup>54</sup>, Chico Buarque fora mencionado em primeiro lugar devido à canção *A Banda*, que ainda era assunto por conta de sua repercussão, porém *Roda-Viva* parecia ser um tema mais atual, dado o enfoque da reportagem e também o teor da peça:

Se *Roda-Viva* é – como sugere Néelson Mota – a autobiografia precoce de Chico Buarque de Holanda, bem pode servir também para retratar toda uma geração da qual Chico e o próprio Néelson fazem parte. Todos jovens, talentosos, em pleno processo de criação musical, dedicam apenas uma pequena parte do seu tempo à composição (*JB*, 28/10/1967, *Caderno B*, p. 4).

Essas duas citações que vimos sobre Chico Buarque vieram de uma reportagem

---

<sup>54</sup> *JB*, 28/10/1967, *Caderno B*, p. 4.

especial, de página dupla e que tratava das dificuldades do mercado da música popular, produzida pelo já mencionado *Departamento de Pesquisa* do *JB*.

A peça voltaria a ser notícia no *JB* no mês de dezembro de 1967, na edição do dia 8, quando a coluna de Léa Maria informou que a estreia do espetáculo estava marcada para 10 de janeiro, no Teatro Princesa Isabel. Também reforçava que não se tratava de um musical, apesar de ter canções de Chico Buarque, finalizando com a informação de que a direção do espetáculo estava a cargo do paulista José Celso Martinez Corrêa, “um dos melhores do teatro nacional no momento”<sup>55</sup>. Nas edições dos dias 19 e 20 encontramos duas notas a respeito do espetáculo, a primeira reforçando que a estreia seria no mês seguinte e a segunda noticiando o nome do ator Heleno Prestes para viver o protagonista, *Ben Silver*. Porém, é na última edição do ano que aparece a reportagem mais completa.

JORNAL DO BRASIL RIO DE JANEIRO DOMINGO, 31 DE DEZEMBRO DE 1967, E SEGUNDA-FEIRA, 1.º DE JANEIRO DE 1968

**espêtaulo**  
**B**

**CHICO UM ÍDOLO EM QUESTÃO**

Ben Silver, um cantor, sua esposa e quem. Esta é a primeira peça de Chico Buarque, uma espécie musical onde se mistura a que está nascido uma canção de música popular que vive hoje.

Mãe — Digo bem claro — Roda-Viva não é um samba e não. Chico não que costumava ser com o público e sempre tocando, via teatro, via teatro, via cinema. O importante é fazer — e resistir.

Mãe, como se trata de um ídolo escrevendo sobre o ídolo, a realidade já começou para o novo momento: período de apresentação da peça, revólver de todos os lados, até mesmo de Lisboa. E os cineastas já disputam o direito de transmissões Roda-Viva em filme.

**QUEM É QUEM**

Benedicto é o figura central. Há Juliana, sua mulher, Anjo da Cidade, um empresário, Capeta, um agente publicitário que não ganha pelo espetáculo, e Mãe, um amigo de Benedicto. A empreitada promocional ao pai em matéria para mãe de Capeta e Anjo da Cidade, e em pouco tempo Benedicto tem que viver em condições de empregar milhares de dólares.

Chico Buarque que a peça não é bem o histórico de sua própria vida e que Benedicto não é o que se poderia chamar de um personagem autobiográfico. Quando ao Capeta, trata-se de "uma imprensa" em termos do qual o empresário pretira não fazer muitas considerações.

A situação de Chico é grande, embora acha que os primeiros que não assista a ela o tanto abstratos por seu nome como compendioso "Chico não brilha e mesmo expressão de arte". De qualquer maneira, está considerando: talvez dizer tudo aquilo que não poderia dizer em música, e por isso mesmo é que a peça está aí, como peça, e não como mais um ídolo faz.

Para dirigir, o escolhido foi José Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina de São Paulo. A preferência se explica não porque José Celso "estava em moda", pelo-

Todos e pontos que a peça vai girar

palmente depois de O Rei do Vela, mas porque os dois já trabalharam juntos. (Chico não a música para Os Animados) e ainda pelas qualidades do diretor.

Heleno Prestes será Benedicto, Marieta Severo fará o papel de Juliana, e de Capeta com o Paulo Santiago, o de Mãe e Antônio Pedro. Dois alunos do Conservatório Nacional de Teatro estão nos figurantes.

Plínio Império — que também tem trabalhado com José Celso — responde pela cenografia, e Carlos Castilho, a frente de cinco bons músicos brasileiros de São Paulo, pela coordenação musical do espetáculo.

O roteiro musical se compõe de quatro minutos de música de Chico Buarque e de várias paradas e trechos de canções conhecidas, todas adaptadas especialmente para Roda-Viva.

Chico, agente de rock

ORIENT  
FAZ O PRINCÍPIO  
AQUA OBRIGADO  
Pela Casa  
VIA PREÇO

ORIENT  
PAROQUIA DE  
CAMPUS BRASILEIRO

CUPIM BAHATA 27-37-67

FIGURA 25: reportagem sobre a peça *Roda-Viva*, na primeira página do *Caderno B* do dia 31 de dezembro de 1967. Crédito: reprodução.

O próprio título da reportagem, “Chico um ídolo em questão”<sup>56</sup>, evocava uma ideia de ligação entre autor e obra, por ressaltar que se tratava de uma figura pública real, Chico, escrevendo sobre uma figura pública de caráter ficcional, *Ben Silver*. Até certo ponto, seriam personagens e produtos da mesma indústria cultural que era criticada na peça:

<sup>55</sup> *JB*, 08/12/1967, *Caderno B*, p. 3.

<sup>56</sup> *JB*, 31/12/1967, *Caderno B*, p. 1.

Ben Silver, um cantor, sua ascensão e queda. Esta é a primeira peça de Chico Buarque, uma comédia musical onde se mostra a que está sujeito um cantor de música popular que vira ídolo.

Mas – fique bem claro – **Roda-Viva** não é um samba a mais. Chico acha que comunicar-se com o público é sempre fascinante, via música, via teatro, via cinema. O importante é fazer – e mostrar (*JB*, 31/12/1967, *Caderno B*, p. 1).

A reportagem procurava apresentar alguns significados que Chico Buarque dava às personagens, especialmente ao *Capeta*, um agente publicitário inescrupuloso que representaria “‘certa imprensa’ em torno do qual o compositor prefere não fazer muitas considerações”<sup>57</sup>.

O ano de 1968 começou com duas citações à peça através de anúncios, nos dias 3 e 4 de janeiro, quando também foi publicada uma nota falando da Censura. De acordo com o jornal, fazia mais de um mês que o texto encontrava-se em análise, sem que fosse emitido um parecer, cujo resultado seria noticiado apenas nos dias 9 e 10, quando saíram outras duas notas, primeiro dando conta de que o texto havia sido liberado e que a peça estrearia na semana seguinte, e depois indicando a classificação etária de 14 anos. As citações intensificaram-se nos dias que antecederam à estreia, por meio de anúncios e notas, como as da colunista Léa Maria, no dia 13, contando que a Editora Sabiá lançaria o texto da peça em livro, e outra do dia 14, ponderando que o espetáculo seria “um alerta aos ídolos populares contra as máquinas de televisão pelas quais são envolvidos”<sup>58</sup>. O clima de expectativa criado pelo jornal só aumentava, sendo publicada na mesma edição uma reportagem com o título “A Roda começa a girar”<sup>59</sup>, falando da montagem da peça, das músicas de Chico Buarque e sobre a parceria entre o autor e o diretor José Celso Martinez Corrêa, porque Chico também havia escrito as músicas do espetáculo *Os Inimigos*, do Teatro Oficina, cuja direção ficara a cargo de José Celso. Até mesmo um curto-circuito ocorrido no Teatro Princesa Isabel rendeu notícia no *JB*, porque devido ao problema elétrico a estreia da peça teve que ser adiada do dia 15 para o dia 16 de janeiro.

Como se vê, o *JB* colocou novamente seu aparato noticioso em função de um tema relacionado a Chico Buarque e, como era de se esperar, a estreia do espetáculo ganharia um tratamento especial do veículo. O colunista Yan Michalski, da coluna *Teatro*, foi à estreia para escrever sua crítica, mas o que ele viu e reportou era algo diferente do que, aparentemente, o *JB* imaginava:

Nunca vi um público mais desorientado e perdido do que o fã-clubes adolescente de Chico Buarque de Holanda que lotava completamente o Teatro Princesa Isabel na

---

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> *JB*, 14/01/1968, *Caderno B*, p. 3.

<sup>59</sup> *JB*, 14/01/1968, *Caderno B*, p. 2.

estréia de *Roda-Viva*. E não era por menos. As meninas foram assistir a uma peça musical de Chico, com cuja arte possuem amplas afinidades; mas acabaram assistindo a um espetáculo de José Celso Martinez Correia baseado num roteiro de Chico; e as afinidades das meninas com a arte de José Celso já são muito mais discutíveis (*JB*, 18/01/1968, 1<sup>o</sup> Caderno, p. 10).

Percebe-se, de imediato, que o colunista aponta um desencontro entre o anseio do público e o que efetivamente havia sido encenado, continuando o texto direcionando suas críticas ao diretor, José Celso, cujas propostas expostas no palco definitivamente não agradaram ao colunista. Ele explica que a primeira meia-hora da peça surpreende por sua audácia, mas que a partir disso tudo se transforma numa “frenética sucessão de exibicionismo histérico”<sup>60</sup>, que conduz à avaliação final que fez da peça:

É por causa disso que *Roda-Viva* me pareceu ser, surpreendentemente, um dos espetáculos mais alienantes e alienados dos últimos tempos. E Chico Buarque, coitado, que compôs para *Roda-Viva* várias músicas de sua inconfundível lavra, não tem culpa nenhuma dessa alienação (*JB*, 18/01/1968, *Caderno B*, p. 10).

Esta citação evidencia aquilo que temos discutido neste trabalho, de que Chico Buarque era uma figura prestigiada pelo *JB*, predominando um caráter favorável nas menções a ele, até mesmo quando o assunto em si fosse visto pelo veículo de forma negativa ou contraditória. No caso da coluna de Yan Michalski sobre a estreia de *Roda-Viva*, o colunista aponta inequivocamente que o espetáculo não representava seu ideal artístico, no entanto, Chico Buarque é inocentado pelos desconfortos que poderiam ocorrer em função da montagem. O colunista utiliza o termo “culpa”, talvez porque estivesse antevendo que a peça enfrentaria resistência do público leitor tradicional do jornal e, principalmente, das autoridades. Neste contexto, o *JB* colocava-se na posição de poder criticar frontalmente o espetáculo sem se opor a Chico Buarque.

Michalski voltaria a falar de *Roda-Viva*, desta vez de forma mais aprofundada, em suas colunas dos dias 30 e 31 de janeiro, por meio de uma análise dividida em duas partes. Na parte 1, logo no primeiro parágrafo, discute o manuseio que Chico Buarque faz da linguagem teatral, apontando problemas entre o texto e a montagem do espetáculo, considerando-o ainda “ingênuo” como dramaturgo, por ser um estreante, mas imbuído de “coragem” e “sinceridade” ao questionar uma engrenagem comercial da qual também fazia parte, no caso a televisão. Apesar dessa crítica a Chico, logo o colunista volta sua atenção ao diretor José Celso, jogando sobre ele a responsabilidade pelas polêmicas que já surgiam em torno da peça, porque nas duas

---

<sup>60</sup> *JB*, 18/01/1968, *Caderno B*, p. 10.



semanas em que estava em cartaz os comentários sobre a montagem encontravam-se na roda de conversas da sociedade, conforme já lembrado pela jornalista Léa Maria e o chargista Lan (citação reproduzida no capítulo anterior). Michalski vai além e afirma que José Celso utilizara-se do texto de Chico para fazer um protesto que era mais dele do que do próprio Chico, havendo assim uma divergência entre o texto e a montagem:

[...] vejo-me obrigado a defendê-lo [Chico] contra aqueles que procuram transformá-lo em bode expiatório: a sua *Roda-Viva* está longe de ser tão insignificante como a *Roda-Viva* de José Celso Martinez Correia possa fazer parecer (*JB*, 30/01/1968, *Caderno B*, p. 2).

Em suas considerações finais desta primeira parte da crítica, Michalski salienta que, apesar do citado desequilíbrio entre o texto e a montagem, a direção de José Celso conferiu um peso dramático maior à peça do que o próprio Chico teria imaginado. Ele também fala que, do ponto de vista do espectador, reconhece os méritos do espetáculo, justamente por sua ousadia.

A segunda parte de sua análise, publicada no dia seguinte, é a mais incisiva. Primeiro ele faz alguns comentários gerais, que vão da música ao cartaz de divulgação, considerando todo o clima da peça como sendo algo “denso”. Quanto à música, especificamente, cita que Chico escrevera 25 novas composições para essa peça e não poupa elogios às obras:

A esplêndida música de Chico Buarque, que reencontra aqui, às vezes, a amarga gravidade de sua partitura de **Morte e Vida Severina**, contribui decisivamente para sustentar este clima, não somente através da linha melódica das partes cantadas, mas também através de efeitos sugestivos dos arranjos instrumentais. E algumas das marcações de conjunto, que parecem ter sido criadas sob a inspiração direta dos fluidos dessa música, fornecem uma tradução visual do impacto auditivo como raramente vi, até hoje, no teatro (*JB*, 31/01/1968, *Caderno B*, p. 2).

Após esse elogio à música e às qualidades do espetáculo como um todo, Michalski direciona outra vez a mira de seus comentários ao diretor, partindo de um subtítulo que denota certa ironia: “Onde ‘A Roda’ se torna quadrada”:

Este magnífico material teatral, esta excitante promessa de uma grande festa dramática ficaram gravemente prejudicados, para não dizer quase anulados, pela óbvia imaturidade intelectual e emocional do diretor. Sob uma facilmente identificável influência de leituras mal assimiladas, José Celso elaborou e colocou aqui em prática uma tese segundo a qual a missão essencial do teatro contemporâneo residiria em brutalizar, agredir, chocar, incomodar o espectador. [...] O resultado é uma realização que, apesar dos seus já mencionados méritos de criação artística, é antes de mais nada inaceitavelmente infantil e simplista. A atitude intelectual do encenador de **Roda-Viva** é comparável à atitude de uma criança de três anos que faz xixi no meio de um salão cheio de visitas e fica espiando com curiosidade a reação refletida no rosto dos pais e dos convidados (*JB*, 31/01/1968, *Caderno B*, p. 2).

As discussões de ordem artística sobre a peça, pelo menos no *JB*, ficaram restritas a estas citações, porque a partir delas o que se verá é justamente o embate envolvendo o espetáculo sendo localizado na esfera política e no sucesso de público. A primeira reportagem após as críticas de Michalski, publicada no dia 3 de fevereiro, informava que a peça havia sido classificada inicialmente como imprópria para menores de 14 anos, porém, após nova avaliação da Censura foi considerada permitida apenas para maiores de 18 anos. A portaria do órgão censor, segundo a apuração do jornal, informava que houve alterações nas marcações depois do ensaio geral, que trouxeram “uma nova dimensão ao espetáculo e às vezes um sentido mais contundente”<sup>61</sup>.

Apesar desse impasse, o *JB* informaria quatro dias depois que o espetáculo vinha sendo um sucesso de público, porque as 16 sessões realizadas até àquela data tiveram lotação total, situação que se repetiria no início de março, como reportaria a colunista Léa Maria, porque segundo ela, em apenas uma noite de sábado, 600 pessoas estiveram no Teatro Princesa Isabel e lotaram três sessões da peça: “Gente sentada pelo chão, em bancos extras e até pedindo, na bilheteria, para pagar preço mais alto para entrar”<sup>62</sup>. A colunista também aproveitaria o sucesso da peça para fazer uma crítica à Censura no Brasil:

A Inglaterra prossegue a sua revolução cultural na qual procura imprimir a dinâmica do mundo moderno. Nem o velho Shakespeare escapou. O diretor inglês Jack Good transforma a grande tragédia shakespeariana *Otelo* num musical de *rock'n'roll*. [...] para os ingleses não há mais tabus em arte por causa da extinção recente da interferência da Censura. José Celso Martinez Correia foi tachado de audacioso e ousado pela direção livre que usou nos textos de *O Rei da Vela* e *Roda-Viva*. [...] Chico Buarque de Holanda e Oswald de Andrade não podem ter peças com montagens modernas, mas o criador de Hamlet, pode? (*JB*, 22/02/1968, *Caderno B*, p. 2).

O que Léa Maria faz nesta nota é colocar *Roda-Viva* novamente no campo do debate político. Não se pode esquecer que estamos falando de uma citação localizada cronologicamente no mês de fevereiro de 1968, quando foi deflagrada a greve dos profissionais do teatro, já descrita anteriormente. No entanto, o ambiente em torno da peça vai começar a polarizar, de um lado ficariam os que defendiam *Roda-Viva*, por sua ousadia expressiva; do outro, aqueles que se sentiam ofendidos por essa mesma razão. O *JB* também servia de espaço destinado ao debate público, sendo comum o envio de cartas dos leitores tecendo comentários sobre os mais variados assuntos, inclusive com a publicação de algumas dessas cartas:

<sup>61</sup> *JB*, 03/02/1968, 1º *Caderno*, p. 10.

<sup>62</sup> *JB*, 22/02/1968, *Caderno B*, p. 2.

“Acabo de assistir à peça **Roda Viva**, de Chico Buarque de Holanda, totalmente imoral e pornográfica. O que mais me irritou, porém, foi a atitude baixa; indigna mesmo, de pessoas que se dizem **artistas**. Uma delas, antes de começar a peça propriamente dita, surge à bôca do palco e diz vários palavrões, depois de se dizer informada de que está no auditório uma senhora representante da Censura.

Assim é demais!

Chegou a hora de sanear nossas peças teatrais.

**Francisco Moacyr Meyer Fontenelle – Rua José Higino, 277, ap. 202 – Tijuca, Rio”** (*JB*, 12/04/1968, *1º Caderno*, p. 6).

Enquanto parte do público se ocupava dessa discussão moral envolvendo o espetáculo, outros fatos da esfera política ligados ao aparato militar do estado vinham sendo noticiados pelo *JB*. Na mesma edição em que fora divulgada a carta do leitor, havia na página seguinte uma reportagem sobre o desaparecimento de dois estudantes que haviam sido presos durante um protesto ocorrido dias antes na Candelária. A suspeita que o jornal reporta era a de que Rogério e Ronaldo Duarte pudessem estar encarcerados em alguma instalação do DOPS, ou ainda, que eles poderiam ter sido espancados por policiais militares e estariam recebendo tratamento da própria polícia antes de serem liberados. O Exército e as demais autoridades negavam que os rapazes estivessem sob custódia, o que motivou um grupo de 86 intelectuais a redigir uma carta aberta ao Ministro da Justiça denunciando o desaparecimento, alegando que o caso parecia “assumir características de um seqüestro oficial”<sup>63</sup>. Dentre os que assinaram o documento estavam os compositores Chico Buarque e Caetano Veloso, as cantoras Nara Leão e Elizeth Cardoso, o escritor Millôr Fernandes e o arquiteto Oscar Niemeyer. Aqui temos outra evidência do posicionamento de Chico Buarque, que vai solidificando aquela terceira fase de sua relação com a esfera política, de oposição ao Regime Militar.

O ambiente de repressão se intensificaria nos meses seguintes, colocando Chico Buarque cada vez mais em situações contra o governo. Um fato marcante neste aumento da tensão entre os movimentos de defesa da ordem democrática e os militares foi o assassinato do estudante Edson Luís de Lima Souto, de 18 anos, morto por policiais durante um confronto na região central do Rio de Janeiro, em março de 1968. Os desdobramentos deste evento seriam sentidos, inclusive, em Recife, sua cidade Natal, e envolveriam o nome de Chico Buarque. Ocorre que no dia 10 de maio o *JB* publicou uma notícia da sucursal pernambucana sobre a prisão de dois universitários acusados de subversão. Entre as razões que os teriam levado à prisão, estaria uma suposta panfletagem contra o Regime Militar. Entretanto, os policiais que fizeram a prisão confessaram ter assinado o relatório sem ler e depois negaram a panfletagem, dizendo que os jovens estavam apenas “cantando o *Hino Nacional* e o samba *Roda-Viva*”, de

---

<sup>63</sup> *JB*, 12/04/1968, *1º Caderno*, p. 7.

Chico Buarque, na saída de uma missa em memória de Edson Luís. Dois dias depois, o deputado federal Maurílio Ferreira Lima, do MDB de Pernambuco, concedeu entrevista ao *JB* e denunciou que os jovens, 15 no total, saíram da missa cantando o *Hino Nacional* e a música *Roda-Viva*, sendo presos em seguida. Segundo o parlamentar, a polícia havia prendido 12 jovens e não apenas os dois mencionados na reportagem anterior, quantidade de presos que poderia ter sido maior, de acordo com o deputado, porque representaria o número máximo de pessoas que caberiam no carro. Ainda de acordo com ele, os panfletos subversivos que foram atribuídos aos jovens não estavam em seus bolsos, mas sim numa gaveta do delegado do DOPS, tendo sido acrescentados às provas de forma fraudulenta. O caso foi parar no STM (Superior Tribunal Militar), onde foi impetrado um *habeas-corpus* em favor dos universitários, que estavam sendo processados de acordo com o Artigo 38 da Lei de Segurança Nacional, que considerava a distribuição de qualquer tipo de material impresso contrário ao Regime Militar como sendo atividade criminosa, cuja pena variava de 6 meses a 2 anos de detenção. O pedido foi concedido pelo STM, que decretou a soltura dos rapazes, fato noticiado pelo *JB* com ênfase a uma declaração do advogado de defesa, Modesto da Silveira: “é profundamente lamentável que dois jovens sejam presos só por terem cantado o hino pátrio e uma música popular”<sup>64</sup>. Apesar da libertação destes dois estudantes, os demais permaneceriam presos por mais tempo, tendo seus respectivos pedidos de *habeas-corpus* julgados gradualmente pelo STM.

A partir desse episódio é possível intuir que a figura e a obra de Chico Buarque, àquela altura dos acontecimentos, já estavam sendo relacionadas entre os elementos de polarização entre o Regime Militar e seus opositores. A prisão dos universitários não teria ocorrido apenas em função da música, mas sim por conta do contexto no qual ela fora cantada por eles, na saída de uma missa em memória a um outro estudante que havia sido morto pela polícia.

O que estamos vendo por meio desses relatos é a maneira com que Chico Buarque se torna um opositor do Regime. Percebe-se que isso ocorre mais em função do envolvimento dele na condição de figura pública em causas ligadas à luta por liberdades individuais do que por sua obra em si. O *JB* começa a mostrar com maior frequência o ativismo político do compositor, partindo dos movimentos estudantis que marcaram todo o segundo semestre de 1968. Na edição do dia 25 de junho, a manchete do *JB* destacava as ações dos estudantes que estavam em conflito com os militares, devido à repressão e às prisões de universitários. A chamada trazia um texto enumerando os saldos das manifestações (com relação a depredações de edifícios e carros, prisões de estudantes e número de manifestantes) e apresentando o posicionamento de entidades

---

<sup>64</sup> *JB*, 15/06/1968, 1º Caderno, p. 15.

docentes e discentes e de artistas, que apoiavam as manifestações. Chico Buarque é citado, junto com Vinícius de Moraes, por sua participação em um evento com intelectuais e artistas para pedir a solução dos impasses e planejar o envolvimento da classe nas passeatas que estavam marcadas. A cobertura do jornal estendia-se ao longo das páginas 3, 4, 7, 10, 11, 13, 15, 17, 18 e do Editorial, na página 6:

Bem diferente é hoje o quadro brasileiro daquele que se configurou após o movimento de 1964. Havia um sentimento nacional de respeito porque todos, de modo geral, entendiam que era preciso mudar. As classes trabalhadoras, como as classes conservadoras e as Forças Armadas, não hesitaram em pagar o ônus do sacrifício pela necessidade de estabelecer no País uma nova ordem. Hoje todos se interrogam sobre o que poderia advir dessa tendência incontrolada para a radicalização. Obcecado por um conceito limitado de segurança, o Governo só se preocupa com uma coisa: o retorno da situação anterior a 1964. E, enquanto isso, a população inteira se sente sem segurança (*JB*, 25/06/1968, Editorial, *1º Caderno*, p. 6).

Neste editorial o *JB* questiona os militares por conta da violência nas ruas, porque o jornal demonstrava entender que não havia um discurso de pacificação por parte do Governo, o que gerava as reações dos estudantes. Em outras palavras, a escalada violenta do Regime Militar, com base na Lei de Segurança Nacional, reverberava entre a classe estudantil e eclodia em protestos, que logo se transformavam em conflitos. Com este pano de fundo, Chico Buarque começa a se envolver mais com os movimentos estudantis e passa a dar declarações de apoio às passeatas, inclusive antes de seus *shows*, falas públicas noticiadas pelo jornal, que à época abria uma seção no *1º Caderno* com o título *Estudantes*, quase funcionando como uma editoria, porque era ali que se publicavam as notas e matérias sobre os protestos, cujo volume e adesão eram cada vez maiores.

Enquanto isso, a peça *Roda-Viva* estreava em São Paulo, justamente em meio ao recrudescimento da repressão, sendo alvo de um episódio de violência contra o elenco. Na edição do dia 20 de julho o *JB* noticiou que os artistas da peça cogitavam processar o então governador do Estado de São Paulo, Abreu Sodré, por conta das agressões sofridas no Teatro Ruth Escobar, na capital paulista. Eles relatavam ter havido omissão por parte da polícia em conter os agressores. Chico Buarque, autor da peça, e José Celso Martinez Correa, diretor, viajaram a São Paulo assim que souberam do ocorrido e estiveram em uma reunião na Associação Brasileira de Imprensa, na qual foram discutidas as medidas judiciais cabíveis. A reportagem também relatava o passo a passo das agressões, conforme depoimentos dos artistas envolvidos:

O espetáculo de quinta-feira já havia terminado quando mais ou menos 20 pessoas começaram a deprender tudo, gritando que eram do CCC – Comando de Caça aos Comunistas – e que não admitiam obscenidades em teatro. O público retirou-se precipitadamente, enquanto os agressores iam para os camarins dos atôres, onde quebraram também o que encontraram e, armados de revólveres, cassetetes, sôco inglês e martelos, espancaram o elenco da peça, despindo as atrizes e fazendo Marília Pêra e Rodrigo Santiago, também despidos, irem para a rua (*JB*, 20/07/1968, *1º Caderno*, p. 18).

Acusações de omissão foram feitas pela atriz Marília Pêra, contra a Polícia Militar de São Paulo. Segundo a atriz, havia duas viaturas da polícia em frente ao teatro e os policiais teriam apenas observado as agressões, sem tomar uma atitude, tendo sido os próprios artistas os responsáveis por deter dois dos agressores e os entregar ao DOPS. O advogado de Ruth Escobar, dona do teatro, teria seguido o carro da polícia até à delegacia onde os homens foram entregues, mas quando se buscou pelo documento referente ao flagrante descobriu-se que nada havia sido registrado e não se sabia para onde os indivíduos haviam sido encaminhados. Em função disso, Ruth passou a suspeitar que os agressores eram acobertados pela polícia ou, até mesmo, faziam parte da corporação. Mais tarde, numa reunião na Associação Brasileira de Imprensa, artistas classificaram o fato como terrorismo alinhado à direita política. Obviamente o caso repercutiu entre os leitores do *JB* que, a exemplo do que já vimos anteriormente, abriu espaço para duas cartas de leitores que comentavam o ataque aos artistas. Uma dessas cartas repudiava a violência:

Desolada em ler a agressão ao elenco de *Roda Viva*, no teatro Rute Escobar, em São Paulo, rogo espaço não apenas para um protesto, mas também por um momento de luto na defesa da arte no Brasil.  
Se Chico Buarque é imoral, que serão aqueles que bateram no elenco de sua peça? E ainda dizem que são contra o comunismo; não acredito que essa gente seja cristã, democrática, revolucionária ou sei lá o quê! (*JB*, 24/07/1968, *Cartas dos Leitores*, p. 6).

Em contraponto, o jornal publicou na mesma coluna uma outra carta, desta vez de um leitor que apoiava o ataque:

Sou uma das pessoas que já esperavam pelo que aconteceu ao elenco da peça *Roda Viva*. Gostei muito do que houve em São Paulo. Fui assistir à peça no Teatro Santa Izabel, aqui no Rio. Fiquei escandalizado, junto com um grupo de amigos, apesar de me considerar um homem arejado.  
É uma coisa horrível, indescritível. Êsses comunistas ainda dizem que há ditadura no país... Se houvesse, uma miséria dessas não poderia ser levada à cena. Quando se anunciou que iam excursionar pelo Norte, eu previ que eles iam tomar uma boa surra lá. Mas foi mesmo no Sul, em São Paulo, que lavou a honra da Igreja e do povo ultrajado. Viva São Paulo (*JB*, 24/07/1968, *Cartas dos Leitores*, p. 6).

Os fatos ocorridos em São Paulo levaram o próprio Chico Buarque a se manifestar sobre o assunto e a criticar abertamente a Censura e o ministro da Justiça, Gama e Silva. A agressão ao elenco de sua peça era apenas a última de uma sucessão de contrariedades relatadas por ele, que se iniciaram no mês de fevereiro, quando fora deflagrada a greve dos profissionais do teatro. Naquela ocasião, Chico integrara a comissão formada para conversar com o ministro, a fim de encontrar uma solução para o impasse entre a Censura e a classe artística, especialmente a teatral, tendo ouvido do ministro o compromisso de que não haveria mais truculência com o pessoal do teatro, promessa que sugeria ter sido falaciosa. Chico Buarque mostrava-se, então, descontente com o cenário de repressão imposto à classe artística, porque os colocava acuados e sem possibilidades de propor soluções. Ele continuou dizendo que houve omissão e conivência por parte da polícia no caso da agressão, porque desde cedo as autoridades haviam sido notificadas de que o elenco vinha recebendo ameaças. “Isso revela uma certa cumplicidade, não sei com quem, mas destrói a hipótese de a invasão ter sido atitude isolada ou passional, quem sabe de algum grupo que não tenha gostado da peça”<sup>65</sup>.

Depois de São Paulo o espetáculo seguiu para Porto Alegre, onde o clima de impasse também seria instalado. O *JB* do dia 5 de outubro noticiava que militares gaúchos haviam pedido que a Censura proibisse a exibição da peça porque julgavam que ela incitava à subversão, pedido que foi deferido. Em trechos específicos da nota oficial, reproduzida na íntegra pelo *JB*, há questões ligadas ao comportamento. Tais situações seriam alvo, de acordo com a Censura, de modificações não informadas no roteiro e, por isso, estariam entre as razões que levaram à interdição:

Em cada espetáculo levado ao público, o script era modificado escandalosamente. A peça **Roda-Viva** transformou-se, assim, em autêntico **show** depravado, numa constante sucessão de cenas atentatórias à moral e aos bons costumes. Tôda a fama de atos libidinosos e de mímica pornográfica era apresentada no palco, culminando com um indiscutível ato sexual.

[...] Num processo de ridicularização, apresenta artistas com indumentárias de sacerdote, soldados e, inclusive, a Virgem Maria sendo possuída pelo anjo. Há cenas de “mulheres com mulheres”... e de “homens com homens”... Há, pois, uma constante sucessão de cenas imorais, mímicas obscenas e palavreado subversivo (*JB*, 05/10/1968, nota oficial da Censura reproduzida na reportagem, *1º Caderno*, p. 10).

Como se vê, a peça chegou a ser exibida e a proibição da Censura alegava discordâncias no texto encenado para embasar a interdição, o que levou a reportagem a procurar os atores para uma entrevista. Os relatos obtidos e divulgados pelo jornal davam conta de que no dia seguinte a uma das sessões do espetáculo, foram deixados panfletos com ameaças em

---

<sup>65</sup> *JB*, 25/07/1968, *1º Caderno*, p. 5.

frente ao teatro. Com a representação de um escritório de advocacia local, os atores teriam tentado conseguir um mandado de segurança em busca de proteção, mas cinco juízes consultados negaram-se a conceder uma liminar. Também o secretário de Segurança do Estado do Rio Grande do Sul, General Ibá Ilha Moreira, teria sido procurado, mas se negara a ajudar porque entendia que todos os “elementos dessa peça deviam estar na cadeia”<sup>66</sup>. Os artistas relataram também que houve agressão e rapto:

Quando os atôres voltaram para uma casa onde estavam hospedados, foram agredidos por um grupo de homens. Três dos integrantes do elenco ficaram feridos: Romário José, Marcelo Bueno e Amílton Monteiro. Elisabete Gasper contou que, juntamente com Zelão, também do elenco, foi raptada por homens em três carros.

- Sofremos uma verdadeira guerra de nervos. Depois de rodar por quase tôda a cidade, paravam em lugares afastados e nos faziam ameaças de morte. Pararam num lugar bem deserto e mandaram que começássemos a representar. Quando eu disse que não havia condições, mandaram que eu cantasse.

- Depois – prosseguiu a atriz – ordenaram por meio de palavrões que fizéssemos na peça, isto é, “o indiscutível ato sexual” que o chefe da Segurança cita sem haver assistido à peça (*JB*, 08/10/1968, *1º Caderno*, p. 13).

Os atores ouvidos pela reportagem também rebateram as críticas de que promoviam mudanças no texto a cada noite, para burlar a Censura. Segundo o *JB*, o elenco alegara ser impossível fazer esse tipo de modificação porque o texto era todo rimado. Para comprovar que o espetáculo exibido em Porto Alegre consistia no mesmo que fora encenado nas temporadas do Rio de Janeiro e de São Paulo, o elenco planejava uma nova exibição, desta vez com a presença do autor, Chico Buarque, “porque ninguém melhor do que êle poderá saber se fizemos alterações ou introduzimos modificações pornográficas”<sup>67</sup>. A agressão foi assunto também no meio parlamentar, o que levou a sucursal de Porto Alegre a entrevistar os deputados Lauro Hagemann e Pedro Simon, este, por sua vez, era o líder da bancada do MDB na Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. Hagemann considerou que havia evidências da participação de militares nas agressões; Simon comparou os métodos dos agressores aos da *Klu-Klux-Klan*, organização criminosa de supremacia branca que agia nos Estados Unidos, salientando que as denúncias denotavam a existência de um “clima direitista propenso à implantação de uma ditadura”<sup>68</sup>. Depois dos incidentes em Porto Alegre o elenco deixou a cidade e a peça saiu de cartaz definitivamente ainda em outubro de 1968.

A história envolvendo a peça *Roda-Viva* deixou de ser notícia no *JB*, da mesma maneira que o jornal parou de abordar as posições de caráter político de Chico Buarque. A partir

<sup>66</sup> *JB*, 08/10/1968, *1º Caderno*, p. 13.

<sup>67</sup> *Idem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*.



do desfecho em Porto Alegre, a ênfase da cobertura sobre Chico volta-se à sua atuação artística, porque havia um mercado musical que seguia sendo notícia no jornal enquanto a repressão se acentuava. Contudo, a última citação a ele que se encontra dentro do recorte histórico desta pesquisa nos dá uma pista do que viria a ocorrer. Trata-se de uma reportagem do dia 29 de dezembro de 1968, na qual Chico foi mencionado porque iria a Cannes a fim de participar do festival do Mercado Internacional do Disco e Edições Musicais. Essa viagem destaca-se na história do compositor, porque foi justamente durante aquela temporada na Europa que ele decidiu não retornar ao Brasil, devido ao recrudescimento da repressão a partir da promulgação do AI-5, começando ali seu autoexílio.

### 3 CHICO BUARQUE NO MERCADO DO DISCO

Em 1966, quando seu primeiro disco solo foi gravado, Chico Buarque não era exatamente um estreante no mercado fonográfico. No ano anterior ele havia lançado dois compactos simples pela gravadora *RGE*, o primeiro no mês de maio, contendo as canções *Pedro Pedreiro* e *Sonho de Um Carnaval*, e outro perto do final do ano, apresentando as músicas *Olê, Olá e Meu Refrão*. Sobre esse primeiro compacto, apesar de constar a informação na contracapa de que havia sido gravado ao vivo no Teatro Paramount, palco dos Festivais da Canção da *TV Record*, Werneck (1989, p. 65) conta que se tratava na realidade de “um falso disco ao vivo, com palmas aplicadas sobre uma gravação realizada nos estúdios da *RGE*, em São Paulo”.

Esses dois compactos configuram os primeiros passos de Chico Buarque na indústria fonográfica, impulsionando sua carreira e também seu nome dentro do *JB*. Uma das primeiras citações a ele feitas pelo jornal, através da coluna social de Léa Maria, fala justamente da canção *Pedro Pedreiro*; depois, por várias semanas o show *Meu Refrão*, com Odete Lara e o MPB-4, ficou em cartaz na boate Arpège, sendo notícia nas colunas do *Caderno B* e também na sua seção de anúncios. Além desses compactos, do próprio Chico, havia gravações de suas músicas nas vozes de outros intérpretes, isso sem falar da trilha musical escrita por ele para a peça *Morte e Vida Severina*, que também foi lançada em disco, em 1966, na mesma época em que ele passou a ganhar maior visibilidade devido ao prêmio conquistado pela peça no Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França.



FIGURA 26: capa do primeiro compacto simples de Chico Buarque, lançado em 1965 pela *RGE*. Crédito: reprodução.



FIGURA 27: contracapa do primeiro compacto simples de Chico Buarque, mostrando a informação de que as músicas haviam sido gravadas no Teatro Paramount, algo que foi desmentido por Werneck (1989). Crédito: reprodução.



FIGURA 28: capa do segundo compacto de Chico Buarque, lançado em 1965 pela RGE. Crédito: reprodução.



FIGURA 29: capa do LP da trilha musical da peça *Morte e Vida Severina*, lançado em 1966 pela Philips. Crédito: reprodução.

Existem pelo menos três nuances de ordem iconográfica no primeiro compacto de Chico, tanto na capa quanto na contracapa, que podem evidenciar o lugar que a indústria fonográfica desejava dar a ele naquele momento, configurando uma estratégia mercadológica. A primeira está na identificação do compacto como sendo parte de uma série voltada à bossa nova, algo que estabelece um tipo de ligação do artista com o gênero por meio de uma classificação comercial, quase catalográfica. Depois vem o registro de que a gravação teria sido feita ao vivo no Teatro Paramount, cujo palco era identificado com a MPB, o que confere simbolismo ao produto por conectá-lo a este espaço físico e numa certa ambiência de festival. Por último surge aquela que talvez seja a peça central dentro deste conjunto iconográfico, que é a foto do artista com o violão em mãos. A imagem o conecta a uma determinada concepção de música brasileira de linguagem bossanovista, evocando o imaginário referente a João Gilberto, que comumente era fotografado empunhando o instrumento, ou simplesmente associado a este, como se vê nas capas de dois compactos duplos de 1959 e de outros dois discos, de 1962 e 1963.



FIGURA 30: compacto duplo de João Gilberto lançado no ano de 1959, em Portugal, pela Parlophone (LMEP 1040). Crédito: reprodução.



FIGURA 31: compacto duplo de João Gilberto lançado no ano de 1959, no Brasil, pela *Odeon* (BWB 1092). Crédito: reprodução.

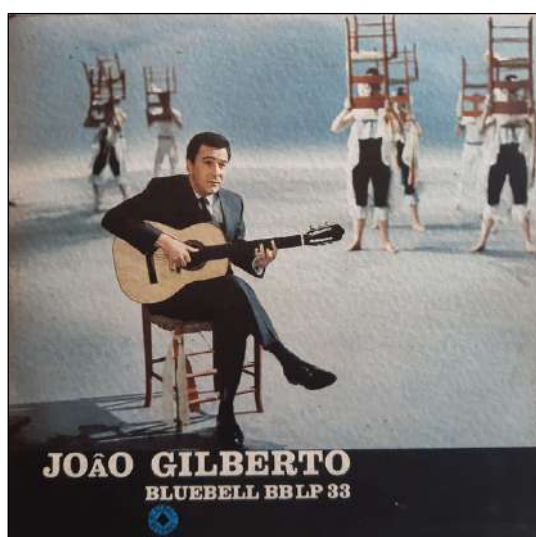


FIGURA 32: João Gilberto com o violão na capa de LP lançado na Itália, em 1962, pela *Bluebell Record* (BBLP 33). Crédito: reprodução.

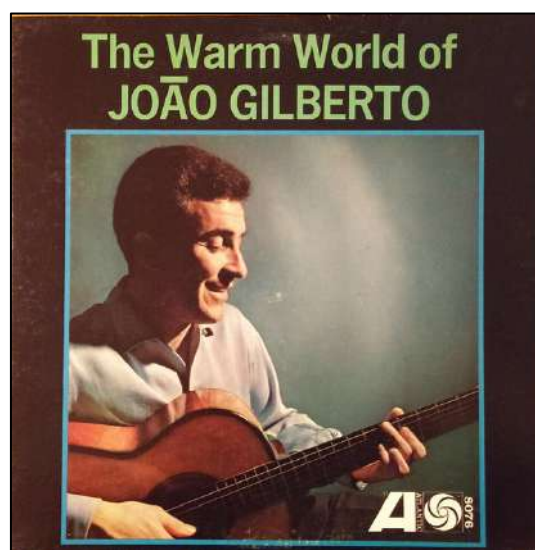


FIGURA 33: João Gilberto com o violão, em LP lançado nos Estados Unidos no ano de 1963 pela *Atlantic* (8076). Crédito: reprodução.

Por meio dos aspectos semânticos observados nestes elementos iconográficos, podemos deduzir que Chico Buarque vinha sendo colocado no mercado como um novo representante da bossa nova, referenciado na figura de João Gilberto. Tal hipótese se torna mais evidente quando analisada por meio de uma fala do próprio Chico, na entrevista concedida ao MIS, em 1966:

Eu comecei a me interessar mais pelo instrumento [violão] e tal, foi quando surgiu João Gilberto e o movimento bossa nova. [...] eu cantava mais João Gilberto que eu pudesse cantar. [...] João Gilberto é um capítulo à parte pra mim. É o sujeito mais musical que tem aí. [...] Nós, os compositores mais novos, a turma dos Baianos, nos entusiasmamos com João Gilberto, tocando violão (BUARQUE, Chico, entrevista ao MIS, 1966).

Mesmo com esses compactos já lançados, foi no ano de 1966 que chegou às lojas o primeiro LP solo do artista, com o título *Chico Buarque de Hollanda* (código XRLP 5303), lançado simultaneamente no Brasil e na Argentina, tendo a produção de Manoel Berenbein (1942-), arranjos de Francisco Moraes (1937-) e direção artística de Júlio Nagib (1929-1983). O repertório era formado pelas seguintes canções: *A Banda; Tem Mais Samba; A Rita; Ela e Sua Janela; Madalena Foi Pro Mar; Pedro Pedreiro; Amanhã, Ninguém Sabe; Você Não Ouviu; Juca; Olé, Olá; Meu Refrão e Sonho de um Carnaval*. O disco apresentava uma base instrumental formada por violão, piano, baixo e bateria, além de instrumentos de sopro, como saxofone, flauta e trompete. Participaram dessas gravações os músicos do Quinteto de Luiz Loy e o violonista Antonio Pecci Filho, o Toquinho (1946-).



FIGURA 34: capa do disco *Chico Buarque de Hollanda*, lançado em 1966 pela RGE. Crédito: reprodução.

No ano seguinte chegou ao mercado o disco *Chico Buarque de Hollanda – vol. 2* (XRLP 5314), novamente com a produção de Berenbein e a direção artística de Nagib. O

repertório era o seguinte: *Noite dos Mascarados*<sup>69</sup>; *Logo eu?*; *Com açúcar, com afeto*; *Fica*; *Lua Cheia*<sup>70</sup>; *Quem te Viu, Quem te Vê*; *Realejo*; *Ano novo*; *A televisão*; *Será que Cristina volta?*; *Morena dos Olhos d'água* e *Um chorinho*. Desta vez, além do instrumental de base formado por violão, piano, baixo e bateria, somado aos arranjos de cobertura<sup>71</sup> gravados por instrumentos de sopro (saxofone, trompete, flauta e clarinete), foram acrescentados o órgão eletrônico e um naipe de cordas. Uma particularidade desse disco é a canção *Com açúcar, com afeto*, que não foi gravada por Chico, mas sim pela cantora Jane, do grupo Os Três Morais, porque a letra da canção é narrada em primeira pessoa por uma mulher.

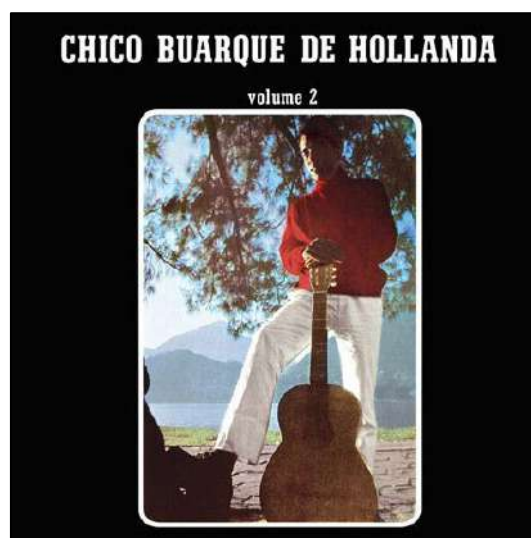


FIGURA 35: capa do disco *Chico Buarque de Hollanda – vol. 2*, lançado em 1967 pela RGE, no qual o violão volta a aparecer associado ao artista. Crédito: reprodução.

Por fim, em 1968 entrou em circulação o disco *Chico Buarque de Hollanda – vol. 3* (XRLP 5320), cujo repertório continha as seguintes canções: *Ela Desatinou*; *Retrato em Branco e Preto*<sup>72</sup>; *Januária*; *Desencontro*<sup>73</sup>; *Carolina*; *Roda Viva*<sup>74</sup>; *O Velho*; *Até Pensei*; *Sem Fantasia*<sup>75</sup>; *Até Segunda-feira*; *Funeral de Um Lavrador*<sup>76</sup> e *Tema para “Morte e Vida Severina”*<sup>77</sup>. Esse LP teve a produção de Nagib e arranjos de Lindolfo Gaya, que havia arranjado as músicas para o concerto da Orquestra Sinfônica Brasileira, quando esta apresentou

<sup>69</sup> Com a participação do trio Os Três Morais, no vocal.

<sup>70</sup> Melodia de Toquinho e letra de Chico Buarque.

<sup>71</sup> Existe uma diferenciação entre arranjos de base instrumental (que formam as seções rítmicas e harmônicas de uma obra) e os de cobertura (destinados à realização de contracantos e outros ornamentos que se conectam à melodia e ao instrumental de base). Sobre esse assunto, ver Adolfo (1997) e Guest (2009).

<sup>72</sup> Melodia de Tom Jobim e letra de Chico Buarque.

<sup>73</sup> Melodia de Toquinho e letra de Chico Buarque.

<sup>74</sup> Gravada com a participação vocal do quarteto MPB-4, que interpretou o arranjo exibido na final do Festival da Música Popular da *TV Record*, em 1967, quando esta canção conquistou o terceiro lugar.

<sup>75</sup> Letra e música composta por Chico Buarque em parceria com sua irmã, Cristina.

<sup>76</sup> Melodia de Chico Buarque, escrita sobre o poema de João Cabral de Melo Neto, encenado pelo TUCA.

<sup>77</sup> Gravada com a participação do coro e da orquestra da RGE.

o poema sinfônico com as músicas de Chico, em 1967, alvo de críticas do colunista Renzo Massarani<sup>78</sup>. A instrumentação era semelhante à do *volume 2*, contando novamente com o naipe de cordas.

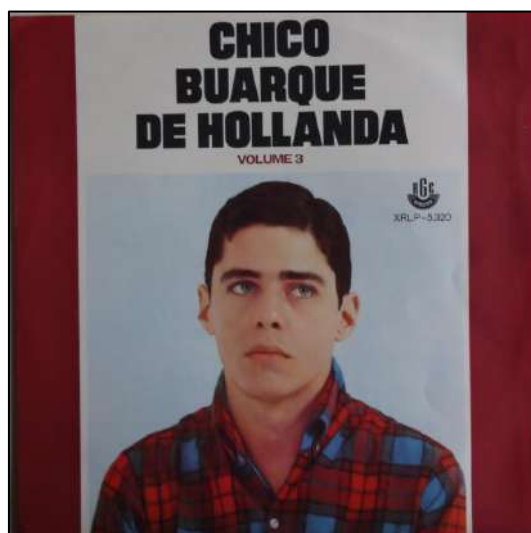


FIGURA 36: capa do disco *Chico Buarque de Hollanda – vol. 3*, lançado em 1968 pela RGE. Crédito: reprodução.

As músicas que integram os repertórios desses três discos foram escritas por Chico Buarque entre os anos de 1964 e 1968, representando assim uma fase inicial de sua obra. No primeiro disco, lançado no final de 1966, somente quatro canções (*A Banda; Ela e Sua Janela; Amanhã, Ninguém Sabe e Você Não Ouviu*) foram compostas no ano de lançamento do disco, as demais foram escritas entre 1964 e 1965. Situação semelhante ocorre no *volume 2*, lançado em 1967, que tem somente seis canções escritas no ano de lançamento (*Logo Eu?; Realejo; Ano Novo; A Televisão; Será que Cristina Volta? e Um Chorinho*). O *volume 3*, de 1968, confirma essa mistura de repertórios, com apenas cinco canções compostas no ano de lançamento do disco (*Ela Desatinou; Retrato em Branco e Preto; O Velho; Até Pensei e Até Segunda-Feira*).

O funcionamento do mercado fonográfico brasileiro da época pode nos dar pistas para compreendermos as estratégias envolvidas na produção desses três LPs solo de Chico Buarque. De Marchi e Vicente (2014), em estudo que abrange desde a criação da *Casa Edison* até à era do *streaming*, consideram a década de 1960 essencial para se entender o desenvolvimento dessa indústria, porque até meados dos anos 1950, quando as primeiras emissoras de televisão começaram a operar no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, o mercado musical vinha consolidando os fundamentos para uma notável expansão, que se daria entre as décadas de 1960

<sup>78</sup> Conforme descrito no capítulo 1 deste trabalho.



e 1970, período marcado pelo “início de um ciclo de grande crescimento do mercado de bens simbólicos do país” (DE MARCHI & VICENTE, 2014, p. 17). Os autores também consideram que o sucesso das emissoras de televisão e dos Festivais da Canção, ocorridos na década de 1960, contribuíram de forma decisiva para o fortalecimento desse mercado consumidor de discos, que encontra impulso através da chegada ao Brasil de gravadoras internacionais, como a *Philips* e a *WEA* (braço fonográfico da *Warner*). Diversas outras gravadoras também atuavam no país nesta época: *Mocambo*, *Continental*, *Chantecler*, *Polydor*, *Copacapana*, *Sol Maior*, *Rozemblit*, *CBS*, *RGE*, *Odeon*, *Fermata*, *Elenco*, entre outras, algumas delas conectadas a determinados nichos de mercado, o que resultava em certa estratificação do consumo musical. Por exemplo, enquanto a *Elenco* era considerada a gravadora da bossa nova, a *Chantecler* marcava posição no mercado da música sertaneja, conforme descrevem Freire (2017) e Vicente (2010). A *Odeon*, que segundo Napolitano (1999, p. 5) era “dona de um elenco estável, considerado ‘de prestígio’”, vai começar a disputar espaço com a *Philips*, que atuava com artistas da MPB, e a *CBS*, que trabalhava no segmento da Jovem Guarda. Esse cenário segmentado implicava não apenas na contratação de artistas específicos, mas também nos critérios de produção dos discos e na segmentação de público.

As gravadoras que atuavam no mercado brasileiro nesta época costumavam lançar produtos fonográficos em três formatos diferentes: o LP (*long play*, com mais de dez faixas), o CPS (compacto simples, com duas faixas) e o CPD (compacto duplo, com quatro faixas), sendo comum que canções de sucesso fossem lançadas nos três formatos. Vicente (2006, p. 115) apresenta dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD) que indicam o número de cópias vendidas, revelando que o formato preferido do público consumidor, entre 1966 e 1968, era o LP, seguido do CPS e do CPD. Os dados denotam também, em números absolutos, o crescimento do mercado, que praticamente dobra em três anos.

Vendas da indústria fonográfica entre 1966 e 68 (milhões de unidades)			
Ano	LP	CPS	CPD
1966	3,8	3,6	1,5
1967	4,5	4,0	1,7
1968	6,9	5,4	2,4

TABELA 1: dados de cópias vendidas. Fonte ABPD, citada por Vicente (2006, p. 115).

Os formatos não eram diferentes apenas do ponto de vista tecnológico, mas também no que dizia respeito à valorização do artista. Gravar um LP, produto mais prestigiado e nobre do ponto de vista da indústria, era diferente de gravar um CPS. A faixa de artistas populares, em geral, gravava compactos, mais baratos e destinados a um público de menor poder

aquisitivo, enquanto a faixa da MPB, que se desenvolvia durante a década de 1960, era inserida no mercado prioritariamente por meio de LPs, produtos de maior valor investido pela gravadora, resultando num item mais caro nas prateleiras das lojas. Essa relação mudava quando se tratava do CPS, que acabava custando menos ao consumidor final porque continha somente duas faixas e era mais barato de se produzir. Napolitano (1999, p. 4) faz uma análise sobre o panorama da indústria fonográfica brasileira e explica que mesmo “o papel ideológico da canção, no processo de modernização geral do país, teve seu corolário na busca de uma modernização das formas de criação e consumo musicais.” Segundo o pesquisador, até meados dos anos 1950 a gravação de um disco, em certa medida, era uma atividade correlata no cotidiano dos artistas, visão que vai se transformar a partir da década de 1970, quando o disco passa a determinar o faturamento do mercado da música. No entanto, é preciso entender que essa mudança decorre de um processo gradual que se desenrola durante os anos 1960, levando as gravadoras, mesmo as menores, a buscar novos artistas para seus quadros. Dentre elas estava a *RGE*, que manteve contrato com Chico Buarque até o ano de 1969, sendo exatamente neste contexto que estamos procurando localizar sua figura e obra. Por ser o autor de uma quantidade significativa de obras com boa aceitação, seu nome ganha evidência ao ponto de que seus discos sejam lançados em sequência, um por ano.

A concepção desses produtos fonográficos parece ter em Júlio Nagib, também compositor e produtor, um elemento central. Profissional experiente, com músicas gravadas por vários intérpretes desde a década de 1950, já havia trabalhado nas gravadoras *Odeon* e *RCA* antes de se transferir para a *RGE*, em 1965, onde permaneceu até 1969, quando passou a integrar a equipe da *Fermata*. Um olhar sobre alguns discos produzidos por Nagib nos anos 1960 pode ajudar a entender as concepções de produto fonográfico com as quais ele trabalhava.



FIGURA 37: disco solo de Hebe Camargo, produzido por Nagib e lançado em 1960 pela *Odeon*. Crédito: reprodução.

Nagib foi o produtor do LP *Sou Eu* (MOFB 3174), lançado em 1960 por Hebe Camargo (1929-2012) através da gravadora *Odeon*. O repertório apresentava uma mistura de estilos, trazendo samba, bossa nova e versões de *rock & roll* dos Estados Unidos. O que havia de comum nesta mescla provinha da formação instrumental, ora por meio de intervenções dos naipes de saxofones e metais, ora pelas conduções de cordas. As bases harmônicas estavam estruturadas no piano e no violão, que se mostravam sutis na maior parte do tempo, em função dos arranjos de cobertura, incluindo-se os vocais de apoio nas vozes de quartetos masculinos. O disco, de modo geral, evocava um ar de sofisticação, contrastante com o compacto simples de *twist* do cantor Ronnie Cord (1943-1986), também produzido por Nagib e lançado em 1963 pela *Copacabana*. Para este compacto, Nagib adaptou ao Português a canção *La Ragazza Col Maglione*, de Alberto Testa e Pino Donaggio, que foi gravada no compacto com o título *Brotinho do Pulover*. Somente pela gíria “brotinho” já é possível ligar a música ao *iê-iê-iê*, impressão que se confirma quando o fonograma é ouvido.

A análise desses dois produtos sugere que o LP de Hebe Camargo consistia numa produção mais cara, por contar com orquestra de cordas, piano e naipe de sopros, entre outros fatores. No caminho inverso, o CPS de Ronnie Cord parece configurar uma produção com menos investimentos, principalmente pela ausência da orquestra nas coberturas. Isso pode significar que Nagib era um produtor que atendia a diferentes demandas dentro de uma gravadora, operando conforme o tipo de audiência à qual o produto estava destinado, ou seja, se fosse voltado a uma fatia de público com maior poder aquisitivo, produzia discos com arranjos mais luxuosos e de maior orçamento, do contrário entregava um trabalho mais econômico. Contudo, existe uma certa similaridade nas arregimentações de músicos feitas por ele, que vai ser percebida nestes dois discos utilizados como exemplo e também em outros nos quais ele esteve envolvido. Depois de produzir o LP de Hebe Camargo e o CPS de Ronnie Cord, ambos com naipes de sopro, produziu um LP do quinteto de Luiz Loy, que tinha saxofone tenor e trompete no grupo. Foi justamente este quinteto que Nagib uniu a Toquinho na gravação das bases e coberturas instrumentais do primeiro disco de Chico Buarque.

Quanto à atuação que teve nos três LPs de Chico, especialmente no primeiro, destaca-se a elaboração de um produto aparentemente econômico, em função da instrumentação, sem orquestra, além do fato de ter sido gravado em regime de urgência nos estúdios da *RGE*, em São Paulo, segundo conta Werneck (1989, p. 71). O disco foi lançado em novembro, algumas semanas depois da final do II Festival da *TV Record*, portanto, a tempo de aproveitar o período de vendas natalinas no comércio varejista, uma vez que *A Banda* seria a faixa de abertura do trabalho. Devemos considerar também que Chico Buarque vinha sendo pautado pela indústria

como um novo João Gilberto, enquanto a crítica musical, especialmente no *JB*, o enquadrava como um novo Noel Rosa. Podemos depreender que seu disco abrangeria um público amplo, localizado nas camadas de consumo de maior poder aquisitivo, onde a MPB passava a predominar, e também nas populares, haja vista o fenômeno de massa nacional no qual ele se transforma em razão da canção *A Banda*, conforme já vimos.

O caráter econômico e a abrangência de público, aparentemente, não chegaram a interferir na qualidade, talvez em função do disco ter sido gravado e lançado pela *RGE*, conhecida no mercado devido ao refinamento sonoro de seus produtos, porque naquela época os estúdios da gravadora estavam entre os melhores em termos de equipamentos, de acordo com Paiva (2008, p. 16). Porém, se o primeiro disco demonstrava um orçamento mais reduzido, os outros dois parecem ter recebido uma injeção financeira, justamente por contarem com naipes de cordas em boa parte dos arranjos, além de um maior número de instrumentos de sopro, que já apareciam no primeiro disco fazendo coberturas. Ocorre que essas intervenções eram realizadas, em sua maioria, por solistas, como é o caso de *Olê, Olá*, quando se ouve uma flauta tocando sozinha uma linha de contracanto em relação à melodia cantada, sendo que nos momentos nos quais se ouvia um naipe, este era formado por poucos músicos. O panorama das coberturas vai mudar a partir do *volume 2*, cujos arranjos de sopros passam a ser tocados por grupos instrumentais de maior número, tendência que se confirma no *volume 3*, que tem uma instrumentação parecida. Contudo, do ponto de vista da gravação, a conexão entre os três discos solo do artista pode não estar exatamente na questão instrumental, mas sim no padrão de mixagem. O que se nota é que as escolhas do produtor para a finalização dos discos privilegiavam a voz em relação aos acompanhamentos. Vale destacar que a emissão vocal de Chico Buarque, conforme confirmado pelo próprio na entrevista ao MIS, referenciava-se num padrão de sutileza inspirado em João Gilberto. Portanto, podemos ter aqui uma evidência sonora de que os discos passavam por um processo de equilíbrio na mixagem que visava à compressão de determinadas frequências sonoras, principalmente nos instrumentos de maior projeção, como era o caso dos metais, a fim de se evidenciar a voz do cantor, mas sem perder a essência do arranjo instrumental que fora elaborado para a gravação.

### 3.1 A VISÃO DE JUVENAL PORTELLA SOBRE OS DISCOS SOLO

Considerando que Chico Buarque vinha obtendo resultados importantes do ponto de vista comercial, era natural que a coluna *Discos Populares*, assinada por Juvenal Portella e

voltada a discutir o mercado do disco, analisasse seus três primeiros LPs solo. Para abstrairmos as principais leituras do colunista sobre esses trabalhos, expostas em cada uma das colunas nas quais comenta os lançamentos, vamos procurar listar essas ideias, para depois analisarmos esses pressupostos separadamente, a fim de entendermos melhor a forma com que o colunista posicionava os discos de Chico dentro do debate vigente sobre a música popular, bem como em relação ao mercado de bens simbólicos que ganhava impulso naquele período, somando-se à percepção demonstrada pelo crítico quanto aos fonogramas ouvidos. Partimos da hipótese de que Portella tomava a gravação das músicas como objeto a ser analisado e por isso embasaria sua argumentação em critérios sonoros, ligados ao universo do arranjo musical, que podem ser referenciados através do conceito de sonoridade presente em Trotta (2008).

O primeiro disco, comentado na coluna do dia 23 de novembro de 1966, foi considerado pelo colunista como sendo o melhor lançamento daquele ano, devido a quatro razões principais: o repertório, a simplicidade das letras, o fato de se ouvir as canções na voz do autor e pelo violão gravado por Toquinho.

A maior virtude do disco – e todos já devem saber disso – é o repertório, um senhor repertório. Através dêle, Chico Buarque conseguiu não apenas ser o maior compositor do ano, mas produzir uma obra – ela tem apenas três anos – que dificilmente será superada (*JB*, 23/11/1966, Coluna *Discos Populares*, Juvenal Portella, *Caderno B*, p. 2).

Quanto à simplicidade das letras, entendia que estas alcançavam ao público com abrangência, não importando a camada social ou a escolarização:

Para mim a grande qualidade do trabalho de Chico é o poder de transmissão que consegue pôr nas suas letras. Aquela facilidade incrível de arranjar rimas fáceis mas de intenso conteúdo humano – *A Rita levou meu sorriso / no sorriso dela / Meu assunto levou junto com ela / E o que me é de direito / arrancou-me do peito / e tem mais: levou seu retrato, seu trapo / seu prato* (*JB*, 23/11/1966, Coluna *Discos Populares*, Juvenal Portella, *Caderno B*, p. 2).

Os dois últimos pontos ressaltados por ele eram ligados à execução, pelo fato de que o próprio Chico surgia cantando suas composições (o que conferiria às obras um caráter de naturalidade, algo que na visão do colunista fazia com que a voz do artista fugisse dos “arranhões que a interpretação profissional às vezes obriga para tirar efeitos comerciais”), somado ao violão de Toquinho (que estaria bem encaixado à voz de Chico, seguindo “até o modo de cantar do rapaz”). Talvez uma das chaves interpretativas que nos leve a um entendimento mais preciso da leitura que Portella vinha fazendo desse disco, esteja no

argumento sobre o violão, instrumento que consistia, como já vimos, em parte central da concepção estilística de música brasileira ligada à bossa nova. Uma das canções do disco de Chico que têm o violão como protagonista da base instrumental é justamente *Olê, Olá*, considerada pelo colunista como sendo a melhor música daquele ano, opinião corroborada por outros críticos da época. Uma reportagem publicada pelo *Caderno B* no dia 1º de janeiro de 1967 noticiava que um júri de críticos da imprensa carioca, formado por Ari Vasconcelos (*O Cruzeiro*), Silvio Túlio (*O Globo*), Sérgio Porto (*Última Hora*), Leonardo Lenine (*Rádio JB*) e pelo próprio Juvenal Portella (*Jornal do Brasil*), escolhera as melhores músicas de 1966. O texto dizia que, ao contrário do que se pensava, *A Banda* não havia ficado com o primeiro lugar, posição ocupada por outra obra de Chico Buarque, no caso, *Olê, Olá*, para a qual nossa atenção se volta quando consideramos alguns pontos presentes na análise feita por Portella. O primeiro deles leva em conta a opinião do colunista, que se soma à do júri de críticos, de que esta canção havia sido a melhor do ano; o segundo tem a ver com o violão gravado por Toquinho, relacionado pelo colunista como sendo uma das qualidades do disco de Chico Buarque. Temos, portanto, duas perspectivas que devem ser consideradas: o violão, entre os fatores decisivos para o sucesso do disco; e a canção *Olê, Olá*, elevada à condição de melhor obra de Chico naquele contexto. Para uma compreensão mais adequada, vejamos a transcrição da primeira parte da música, que tem somente a voz de Chico acompanhada pelo violão:

The image shows a musical score for the song "Olê, Olá" by Chico Buarque. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line (Voz) and the guitar accompaniment (Violão). The vocal line is in G major and 2/4 time, with lyrics: "Não cho-re-a-in-da não Que eu te-nho um vi-o-lão E nós va-mos can-tar Fe-li-ci-da-de-a". The guitar accompaniment is in the same key and time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The second system shows the continuation of the vocal line and guitar accompaniment, with lyrics: "qui Po-de pas-sar e ou-vir... E se e-la for de sam-ba Há de que-rer fi-car...". The guitar accompaniment continues with the same rhythmic pattern and chords.

FIGURA 38: trecho de *Olê, Olá*, com a transcrição do violão e da melodia da parte inicial da canção. Transcrição do autor.

O violão gravado demonstra uma linguagem violonística diferente da bossa nova, apesar de que na sequência da música o instrumento assume um tipo de levada rítmica que

remete ao gênero, principalmente se observada em relação à percussão. Como estamos partindo do pressuposto de que Portella fundamentava suas análises em critérios sonoros, podemos deduzir que tenha sido esse arranjo de violão um dos fatores responsáveis por impactar a escuta do crítico. Além disso, surge uma outra hipótese a ser considerada, que é a presença de um arranjo híbrido, começando com um tipo de linguagem de estilo bossanovista, com o violão e a voz, migrando depois para uma estruturação mais comum à sonoridade do samba, inspirada inclusive nas rodas de partido alto. Novamente a canção *Olê, Olá* pode nos dar evidências desse tipo de construção do arranjo. Vejamos a transcrição de um trecho da segunda parte da obra, que pode nos ajudar a compreender esse hibridismo:

Flauta

Não cho-re-a - in - da não Que-gu-te-nho-u-ma-ra - zão Pra vo-cê não cho - rar A - mi - ga me per -

Violão

D/F# Em Em/G C Em D/F#

do - a Se eu in - sis - to à to - a Mas a vi - da é bo - a Pa - ra quem can - tar.

Em Em/G C Em F B7/F# Em/G

Percussão reduzida

Tamborim

Meu pi - nho to - ca for - te que é pra to - do mun - do a - cor - dar Não fa - le da vi - da nem fa - le da mor

F C# F# D7

17

- te Tem dó da me - ni - na Não dei - xa cho - rar. O - lê, o - lê o - lê o - lá.

G Eb7 Ab D7 D7 Gmaj7

FIGURA 39: trecho da segunda parte de *Olé, Olá*, com a transcrição de violão, voz, flauta e percussão. Transcrição do autor.



A ideia de um arranjo híbrido aparece neste trecho transcrito, que corresponde à segunda estrofe da canção<sup>79</sup>. De início, nota-se a repetição do mesmo acompanhamento de violão já descrito, no entanto, acrescido dos contracantos de flauta, algo que vai mudar na segunda parte do trecho, quando a flauta já não toca mais e a percussão começa a soar. O que se percebe é que o violão deixa de fazer os arpejos para entrar numa levada rítmica que segue a percussão e se adequa também à melodia. É possível perceber a diferença na estrutura do arranjo, por meio de uma mudança de sonoridade, que se dá, em grande parte, pela entrada da percussão, mas também devido ao modo com que o violão passa a ser tocado, tendo em vista que este consiste no principal instrumento harmônico dentro da base gravada. Somada a outras composições, *Olé, Olá* parece estar entre as canções que levam Portella a considerar que a obra de Chico Buarque, àquele momento, representava o marco de uma reviravolta no panorama da música popular do país:

A música de Chico é o traço que junta a tradicional música popular aos conceitos modernos, com vantagem para ambos. Não chego a afirmar que Chico faz música tradicional com ingredientes modernos que a melhoram. Seria traír as origens. Talvez entenda que Chico faz a música de ontem no dia de hoje, mas com igual acento [...]. A diferença existente entre a música de Chico – atual líder de uma geração de autores novos que começa a desabrochar – e a música de ontem é exatamente a época (*JB*, 23/11/1966, Coluna *Discos Populares*, Juvenal Portella, *Caderno B*, p. 2).

Com relação ao *volume 2*, este parece não ter agradado tanto ao colunista, diferentemente do primeiro disco, que só recebeu elogios. Em sua coluna do dia 2 de agosto de 1967, Portella relata que vinham sendo apontadas algumas falhas no trabalho, sem revelar quem seriam esses detratores. Uma das discordâncias era corroborada pelo crítico, de que a escolha do grupo vocal Os Três Morais – formado pelos irmãos Sidney, Roberto e Jane (que gravou também a canção *Com açúcar, com afeto*) – não teria sido a melhor, porque outros convidados poderiam ter feito essas mesmas gravações com maior rendimento. As outras falhas apontadas relacionavam-se a questões de arranjo e também de composição: primeiro, por algumas decisões do arranjador, Antônio José Waghabi Filho (1943-2012), o Magro, do MPB-4, que também não foram detalhadas; segundo, pela inclusão de certos instrumentos de percussão na seção rítmica; e terceiro, porque algumas canções, no julgamento do crítico, não estariam à altura das demais compostas por Chico Buarque.

Para buscarmos compreender os porquês das inconformidades, vamos observar cada um desses pontos de discordância, começando pela crítica ao trio Os Três Morais. Uma audição

---

<sup>79</sup> Para fins desta análise, optei por trascrever o tamborim e fazer uma redução do restante da percussão, dando ênfase ao desenho rítmico executado por toda a seção.

mais criteriosa das músicas nas quais os referidos cantores participaram pode nos dar pistas dos motivos que levaram o colunista a desfavorecer a participação que tiveram. Percebe-se que a emissão vocal do trio, especialmente no caso da cantora Jane, assemelhava-se à de Nara Leão, ou seja, fugia àquele padrão grandiloquente anterior à bossa nova. A própria Nara recebeu críticas de Portella por conta de sua voz, como ocorreu na coluna publicada em 25 de agosto de 1966, na qual o crítico analisou o LP *Nara Pede Passagem* (Philips – P 632 787 L) e comentou sobre a voz da cantora, dizendo que era “limitado o seu baú de recursos como intérprete”. Apesar de não ter feito comentários semelhantes sobre Jane, que participou do disco de Chico Buarque, é possível entender que Portella tenha enquadrado a cantora num padrão de escuta que não lhe agradava, devido à semelhança com a voz de Nara. Além do mais, ela interpretava sozinha a canção *Com açúcar, com afeto*, o que, na prática, significava que Chico estava fora da gravação de uma das faixas do seu próprio LP. Fora isso, existe uma questão relacionada à mixagem das vozes, que se percebe em *Noite dos Mascarados*. No trecho em que o trio entra cantando com divisão de vozes, o arranjo coloca a melodia na voz mais aguda, no caso a de Jane. Ocorre que o áudio final acaba dando mais destaque às vozes masculinas, em detrimento da linha principal, dificultando a percepção da melodia.

Sobre os arranjos, uma das possibilidades pode ser a instrumentação, que mostra uma tendência no uso dos naipes de madeiras e metais entre certas canções. São exemplos disso *Logo Eu?* e *Será que Cristina Volta?*, cujas introduções assemelham-se por terem os instrumentos de sopro à frente na linha melódica.

The figure shows a musical score for the introduction of the song "Logo Eu?". It consists of two systems of staves. The first system is for woodwinds (Madeiras) and brass (Metais). The woodwind staff has a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below it are chords: D7, G, F#7, G. The brass staff has a rhythmic accompaniment. Below it are chords: V7, I, SubV, I. A box highlights the F#7 chord with the label "Dominante substituta". The second system is for woodwinds and brass. The woodwind staff has a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below it are chords: Em, A7, D7, G, D7. The brass staff has a rhythmic accompaniment. Below it are chords: VIm, V7/V7, V7, I, V7. A box highlights the A7 chord with the label "Dominante secundária".

FIGURA 40: introdução de *Logo Eu?*, com a transcrição das melodias principais dos naipes de metais e madeiras. Destaque para a dominante substituta, F<sup>#7</sup>, e para a dominante secundária, A<sup>7</sup>. Transcrição do autor.

Madeiras

Metals

C C<sup>o</sup> G/D Em A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G G<sup>7</sup>  
 IV VII<sup>o</sup>/V<sup>7</sup> I<sup>65</sup> VI<sup>m</sup> V<sup>7</sup>/V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup>/IV

C Cm G Em A<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G D<sup>7</sup>  
 IV IV<sup>m</sup> I VI<sup>m</sup> V<sup>7</sup>/V<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup>

Acorde de Empréstimo Modal (AEM)

Dominante secundária

FIGURA 41: introdução de *Será que Cristina Volta?*, com a transcrição das melodias principais dos naipes de metais e madeiras. Destaque para a dominante secundária, A<sup>7</sup>, e para o acorde de empréstimo modal, Cm. Transcrição do autor.

A percepção de similaridade entre os arranjos dessas duas introduções pode decorrer de alguns fatores, a começar pelas aproximações cromáticas que caracterizam as melodias escritas para os naipes de sopros. Soma-se a isso o fato de que as duas músicas se encontram na tonalidade de Sol Maior e suas bases harmônicas são triádicas, com predomínio das funções tonais básicas (tônica, subdominante e dominante, que descreveremos melhor posteriormente) e o uso de dominantes secundárias. Destas características harmônicas são exceções somente a dominante substituta, F<sup>#7</sup>, presente em *Logo Eu?*, e o acorde de empréstimo modal do quarto grau menor, Cm, percebido em *Será que Cristina Volta?*. Considerando o fato de que os aspectos descritos (aproximações cromáticas e harmonias triádicas) estão presentes nas duas canções, podemos deduzir que estivessem entre os elementos que desagradaram ao crítico. Essa hipótese, entretanto, precisa ser confrontada com as análises das canções que receberam elogios, para verificarmos se existe alguma relação entre a estrutura harmônica e a avaliação que o crítico fazia da obra, conforme veremos adiante.

Com relação à percussão, apesar de Portella não deixar explícito quais seriam os instrumentos que não o agradaram, pode-se intuir de que estes estivessem na faixa de abertura do disco, *Noite dos Mascarados*:

FIGURA 42: trecho da introdução de *Noite dos Mascarados*, com a transcrição da melodia vocal cantada pelo trio Os Três Morais e também do padrão rítmico executado pela percussão. Transcrição do autor.

Ao analisarmos a introdução da música, percebemos que a condução rítmica estabelecida priorizava o uso da caixa conforme era habitual nas fanfarras e bandas marciais, porque havia uma acentuação dos tempos fortes dos compassos. Em outras palavras, o desenvolvimento dos elementos percussivos ocorria em detrimento das síncopes, que é caracterizada pelo deslocamento da acentuação rítmica em relação aos tempos fortes do compasso. Aqui se encontra um fator sonoro importante, uma vez que o ritmo sincopado era tomado pela crítica musical mais alinhada às perspectivas do folclorismo e do nacional-popular, como sendo um elemento fundamental na sonoridade do samba e da bossa nova.

Quanto às composições, ele começa questionando o fato de haver algumas parcerias no disco, desnecessário ao seu ver, porque julgava que o próprio Chico era mais competente sozinho ao fazer letra e música, não precisando de parceiros para dividir essas funções. Portella organiza sua análise das canções por meio de uma cisão entre a linguagem poética e a musical: faz elogios às letras, mas aponta problemas em algumas melodias:

Em matéria de letra, quase tôdas são perfeitas e ratificam o poeta que Chico é. Em matéria de melodia, nem tôdas confirmam a excelente linha do rapaz. Do que eu não conhecia, destaco *Fica*, uma das melhores coisas de Chico até então. *Será que Cristina Volta?* e *Morena dos Olhos D'água*, bem escritas, pecam pelo tom melódico, um pouco vazio (JB, 02/08/1967, Coluna *Discos Populares*, Juvenal Portella, *Caderno B*, p. 2).

Seguindo sua tendência analítica, Portella critica as composições por meio de elementos sonoros, neste caso as melodias, estabelecendo um parâmetro de comparação entre uma canção que avaliava de forma positiva e outras duas que não estariam no mesmo padrão. Entretanto, a exemplo do que temos percebido ao longo dessa discussão, esses elementos sonoros não ficam esclarecidos quando o colunista os menciona. Estudando as linhas melódicas das três canções que ele coloca em comparação, podemos encontrar duas possibilidades analíticas que talvez indiquem a razão pela qual o colunista considerava existir o referido “tom melódico, um pouco vazio”, nas melodias citadas. Uma dessas perspectivas é oriunda das

estruturas rítmicas e a outra está ligada ao significado das notas da melodia em relação à harmonia.

FIGURA 43: transcrição do início da canção *Fica*, faixa 4 do disco *Chico Buarque de Hollanda*, v. 2. Transcrição do autor.

Observando a escrita rítmica desta melodia, percebemos que Chico Buarque prioriza o uso das semicolcheias no início dos compassos 1 e 2, invertendo a construção no compasso 3, conforme se vê nos destaques visuais feitos na transcrição. Este desenho rítmico pode ter sido implementado pelo compositor para atender a questões prosódicas do texto em relação à melodia. Tendo em vista que Portella declara ter apreciado as letras das canções contidas no disco, é possível entender que seu ouvido tenha sido direcionado a um fator sonoro ligado à pronúncia das palavras, o que poderia ser explicado através da opção do compositor pelas semicolcheias, aumentando espaços para a inclusão de sílabas dentro de um mesmo compasso, sem o risco de um deslocamento indesejado das vogais tônicas das palavras, mudando suas pronúncias naturais. Essa hipótese exige uma comparação com as outras duas canções:

FIGURA 44: transcrição do início da canção *Será que Cristina Volta?*, faixa 10 do disco *Chico Buarque de Hollanda*, v. 2. Transcrição do autor.

FIGURA 45: transcrição do início da canção *Morena dos Olhos D'água*, faixa 11 do disco *Chico Buarque de Hollanda*, v. 2. Transcrição do autor.

Nas duas canções percebe-se um tipo de melodia com menos articulações silábicas do que as observadas na canção *Fica*, sensação demonstrada por conta do uso das colcheias (conforme os destaques visuais nas transcrições).

Contudo, é provável que a segunda possibilidade analítica, ligada à harmonia, tenha sido a que pesou de forma mais significativa na avaliação que Portella fez dessas canções. Vamos olhar para os mesmos trechos musicais, buscando agora compreender melodicamente o que cada uma das notas significa dentro dos acordes tocados no acompanhamento<sup>80</sup>.



FIGURA 46: a distribuição das notas de acorde conforme as sobreposições de terças. Edição do autor.

A figura 46 demonstra a construção de um acorde, delimitando as notas da estrutura básica e da superestrutura, tomando como parâmetro uma escala maior natural no campo harmônico de Dó Maior. Identificam-se, portanto, as seguintes notas para a estrutura: *dó*, F (fundamental); *mi*, 3ªM (terça maior); *sol*, 5ªJ (quinta justa); *si*, 7ªM (sétima maior). As outras três notas são as da superestrutura: *ré*, 9ª; *fá*, 11ª; *lá*, 13ª. Com base neste conceito de formação dos acordes, vamos fazer a análise melódica dos trechos iniciais das canções citadas pelo colonista:



FIGURA 47: transcrição com análise melódica do início da canção *Será que Cristina Volta?*. Transcrição do autor.

<sup>80</sup> É necessário lembrar que o conceito básico para a formação dos acordes vem da sobreposição de terças, de acordo com Almada (2012, p. 35), o que define a estrutura e a superestrutura dos acordes a partir de quatro sons que compõem a tétrede (fundamental, terça menor ou maior, quinta justa ou diminuta e sétima maior ou menor). Essa estrutura é suficiente para estabelecermos a função do acorde dentro do campo harmônico, fazendo com que, na maior parte dos casos, a terça e a sétima sejam essenciais para que o acorde possa ser devidamente identificado. Os sons da tétrede são considerados notas do acorde, permitindo a utilização de outras notas que estão na superestrutura, no caso a 9ª, a 11ª e a 13ª. Em acordes maiores, a 9ª e a 13ª são notas de tensão disponíveis, enquanto a 11ª é uma nota evitada, por constituir intervalo de 9ª menor com uma das notas da estrutura básica, a terça maior (3ªM). Além disso, é uma nota que antecipa a função harmônica do ciclo T-S-D-T (tônica, subdominante, dominante e tônica), por meio do qual se estabelecem as bases para o sistema tonal.

No trecho inicial de *Será que Cristina Volta?*, percebe-se que todas as notas escolhidas por Chico Buarque para a composição da melodia são notas da estrutura básica dos acordes. O primeiro acorde da música é um G (Sol Maior) e as notas da melodia correspondem à fundamental (*sol*) e à quinta justa (*ré*), seguida por uma sexta maior (*mi*)<sup>81</sup>, que tem curta duração e se liga à dominante secundária que abre o compasso seguinte, um A<sup>7</sup>, transformando-se numa quinta justa. No terceiro compasso, que tem um acorde de D<sup>7</sup>, neste caso em função dominante, Chico Buarque usa a mesma relação intervalar adotada no início da composição, que sai da fundamental (*ré*) e passa para a quinta justa (*lá*), seguido por uma sexta maior (*si*), que no acorde posterior, Em, também se transformará numa quinta justa.

De certa forma, esse caráter de previsibilidade também surge na canção *Morena dos Olhos D'água*, conforme será evidenciado por meio da análise melódica:

The image shows a musical score in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff. Above the staff, chord symbols are placed: F<sup>6</sup>, G<sup>7</sup>, Ab<sup>7</sup>, Db<sup>maj7</sup>, and C<sup>7</sup>. Below the staff, interval analysis labels are provided for each note: 6ªM, 3ªM, 6ªM 5ªJ, T#11, T9, F, F, 3ªM 5ªJ, 6ªM 5ªJ, 3ªM, 5ªJ. A triplet of eighth notes is indicated above the first three notes of the first measure.

FIGURA 48: transcrição com análise melódica do início da canção *Morena dos Olhos D'água*. Transcrição do autor.

Diferente do exemplo anterior, dessa vez Chico Buarque não começa a melodia com a nota da fundamental do acorde, mas sim através da sexta maior (*ré*) que conduz à terça maior (*lá*). Para se encaminhar ao acorde seguinte – G<sup>7</sup>, também uma dominante secundária, semelhante à progressão harmônica que adota em *Será que Cristina Volta?* – ele retorna à sexta maior para se dirigir por graus conjuntos até à 9ª (*lá*) do acorde seguinte. Aqui se encontra uma diferença entre os dois exemplos vistos, que é o uso de notas de tensão, identificadas na análise pela letra “T”, por exemplo, T9, ou tensão nove. Nesse encaminhamento por graus conjuntos, ele utiliza como nota de passagem a décima primeira aumentada (T#11) do acorde de F<sup>6</sup> (*si*) para repousar na nota da 9ª do acorde de G<sup>7</sup> (*lá*), já analisada. Existem ainda questões harmônicas envolvidas, como a utilização das dominantes substitutas Ab<sup>7</sup> e Db<sup>maj7</sup>, que fazem de *Morena dos Olhos D'água* uma composição um pouco mais complexa do que *Será que Cristina Volta?*.

Apesar de Portella não comentar sobre a harmonia, identificando os problemas que percebia somente como questões ligadas à linha melódica, é importante considerarmos também

<sup>81</sup> Cabe aqui uma ressalva sobre as notas que correspondem à sexta maior dos acordes analisados, que neste caso substituem as sétimas e por isso são analisadas como 6ª e não como 13ª.

a construção harmônica, porque é a partir dela que se confere significado às notas que formam o desenho melódico. Talvez tenha sido por conta disso que o colunista apreciou a canção *Fica*, porque esta emprega uma construção harmônica mais elaborada do que as outras duas.

**Ab (Lá Bemol Maior)** **F (Fá Maior)**

VIIm7 IIIm7 V7.9 IIIIm7 SubV/IIIm7 IIIm7 V7.9

Fm7 Bbm7 Eb7(add9) Am7 Ab7(#11) Gm7 C7(add9)

Im7 IVm7 bV7.9 IIIIm7 SubV/IIIm7 IIIm7 V7.9

AEM AEM AEM Mixolídio

**F (Fá Maior)**

FIGURA 49: transcrição com análise harmônica do início da canção *Fica*. Transcrição do autor.

Existem ao menos duas possibilidades de análise harmônica para o trecho inicial dessa canção. A primeira indica a tonalidade de Lá Bemol Maior (Ab), devido aos acordes de Fm<sup>7</sup>, Bbm<sup>7</sup> e Eb<sup>7(9)</sup>, que nos graus do campo harmônico de Ab correspondem ao VIIm<sup>7</sup>, IIIm<sup>7</sup> e V<sup>7.9</sup>. Contudo, a partir do terceiro compasso Chico Buarque encaminha o ouvinte para aquilo que será definido adiante como a tonalidade real da canção, Fá Maior (F), usando um encadeamento de acordes que tem Am<sup>7</sup>, Ab<sup>7(#11)</sup>, Gm<sup>7</sup> e C<sup>7(9)</sup>, respectivamente o IIIIm<sup>7</sup> do campo harmônico de Fá, seguido por uma dominante substituta do IIIm<sup>7</sup> do mesmo campo e terminando a progressão com uma cadência autêntica, formada pelo IIIm<sup>7</sup> e pelo V<sup>7.9</sup>. É justamente por conta desse movimento cadencial que se depreende o campo de Fá Maior como sendo a tonalidade da canção, o que vai fazer com que possamos adotar a segunda possibilidade de análise harmônica para esse trecho, na qual observaremos todos os acordes a partir da tonalidade de Fá Maior. Neste caso, os três primeiros acordes, anteriormente considerados como integrantes do campo harmônico de Ab, passam a ser compreendidos como acordes de empréstimo modal, sendo os dois primeiros, Fm<sup>7</sup> e Bbm<sup>7</sup>, emprestados do modo menor natural e o terceiro, Eb<sup>7(9)</sup>, do modo mixolídio, cuja nota característica é a sétima menor que, em Fá Maior, corresponde à nota *mi bemol*. Com base nestas considerações harmônicas, podemos fazer uma análise melódica mais precisa do trecho, o que vai revelar outras nuances desta composição:



FIGURA 50: transcrição com análise melódica do início da canção *Fica*. Transcrição do autor.

Chico Buarque inicia a melodia através de uma nota de tensão, no caso a 9<sup>a</sup> do acorde de  $Fm^7$  (*sol*), o que estabelece uma diferença imediata quanto às canções anteriores, que partiam de notas da estrutura. Ele vai usar do mesmo expediente no compasso seguinte, começando a melodia com uma nota antecipada no compasso anterior que equivale à 11<sup>a</sup> do acorde de  $Bbm^7$  (*mi bemol*). O terceiro compasso tem ainda outra nuance interessante dentro desse contexto de ressignificação melódica, que envolve a nota *dó*. São dois acordes neste compasso, sendo o primeiro um  $Am^7$ , no qual a nota *dó* corresponde à terça menor. Entretanto, devido a um movimento cromático descendente na linha do baixo, que conduz ao acorde de  $Ab^7(\#11)$ , a nota *dó* passa a ser interpretada como uma terça maior. Esse caráter de ressignificação vai continuar no compasso seguinte, quando outro movimento cromático descendente na linha do baixo forma um  $Gm^7$ , no qual a nota *dó* passa a ser uma nota de tensão, neste caso a 11<sup>a</sup>. Mas não é só isso, a melodia também apresenta nuances do ponto de vista da relação intervalar. Constituída predominantemente por intervalos diatônicos de segunda maior, tem como salto mais distante neste trecho um intervalo de quarta justa, que se registra exatamente no acorde de  $Ab^7(\#11)$ , no qual a melodia passa da nota *dó* para a nota *fá*, neste caso consistindo também em uma nota de tensão, a 13<sup>a</sup>. É uma passagem curta, de uma semicolcheia apenas, mas que demonstra uma construção interessante, tendo em vista que a 13<sup>a</sup> é uma tensão disponível que não está no acorde de base, que utiliza somente a décima primeira aumentada ( $\#11$ ) como nota de superestrutura. Além do mais, a nota *fá* consiste numa T13 porque o acorde em questão tem uma sétima menor em sua estrutura básica.

Fica evidenciado que Portella usava termos genéricos para descrever os fatores sonoros que percebia nos arranjos, explicando as coisas conforme as entendia ou imaginava que o leitor teria maior facilidade para compreendê-las, uma vez que o público almejado pelo jornal poderia não estar interessado em análises de teoria musical, necessariamente. Em sua coluna sobre o segundo LP de Chico Buarque, Portella mencionou três músicas especificamente: uma que havia considerado perfeita (*Fica*) e outras duas das quais não gostara tanto (*Morena dos Olhos D'Água* e *Será Que Cristina Volta?*), porque considerava que tinham um “tom melódico vazio”. O exercício que fizemos anteriormente, de análise musical comparada entre as três

canções, procurou localizar essa perfeição e também a sensação de esvaziamento das quais o colunista fala. Quando olhamos para as construções harmônicas e melódicas das três músicas, percebemos que ele dava maior valor àquelas que tivessem harmonias elaboradas, com acordes de empréstimo modal, entre outros fatores, além de melodias com várias articulações rítmicas. Ao ouvir melodias estruturadas em semicolcheias, escritas sobre notas de tensão e embasadas em construções harmônicas de maior complexidade, o colunista gostava e declarava sua apreciação. No entanto, considerava existir um esvaziamento quando se deparava com melodias menos articuladas, em colcheias, escritas com notas da estrutura do acorde e acompanhadas por harmonias triádicas, dentro das funções tonais básicas. Todas essas nuances composicionais podem indicar a base de um comentário feito por Portella:

O LP não é perfeito, não se aproxima bastante do anterior, mas comove. E por quê? Por causa das músicas que tornam Chico o maior compositor brasileiro vivo, distante muitos rês e fás dos demais.  
[...] Julgo o LP pelo repertório e quase mais nada. Não me importa que Chico esteja cantando melhor desta feita. Não me importa que o som seja deficiente. Não me importa nada. Importa-me, isto sim, o valor das composições apresentadas, e elas são ótimas [...] (*JB*, 02/08/1967, Coluna *Discos Populares*, Juvenal Portella, *Caderno B*, p. 2).

Como se vê, os comentários do colunista denotam que fatores sonoros tinham peso considerável em sua avaliação final do disco, seja pelas já descritas construções melódicas e harmônicas ou pelas menções ao som geral das gravações e à voz de Chico. Este aspecto, em especial, pode representar outra perspectiva analítica importante para se entender a visão do colunista sobre os LPs solo do artista. Ross (2011, p. 80) explica que o registro da voz por meio da “fita magnética levou à mudança mais crucial na relação entre gravações e realidade musical”, porque, entre outras razões, o processo magnético permitiu que os intérpretes passassem quase a “sussurar ao microfone”. A possibilidade tecnológica de se captar as sutilezas da voz, mesmo quando o cantor emitia o som usando pouca projeção vocal e intensidade, remete ao modo de cantar característico dos intérpretes da bossa nova. Como já vimos, o próprio Chico Buarque declarou no depoimento concedido ao MIS, em 1966, que sua fonte principal de inspiração para cantar e tocar era João Gilberto, o que em termos práticos significa que sua emissão vocal se distanciava dos extremos em termos de tessitura, ficando numa região média. Também era possível perceber que seu modo de cantar trazia, a exemplo de João Gilberto, uma proximidade enunciativa com a voz falada, algo que pode ser compreendido tomando como base o que Tatit (2012, p. 34) escreve sobre a construção de melodias na canção popular, que visa a “desbravar percursos inéditos no campo de tessitura

sem permitir que as rupturas passionais (saltos intervalares, ascendências repentinas) desequilibrem o projeto entoativo”. O autor considera que Chico Buarque é um “grande artífice de insinuações melódicas”, porque suas obras manteriam “o equilíbrio e a naturalidade entoativa do canto” (TATIT, 2012, p. 234).

Todavia, a julgar pelo que Portella afirma sobre as letras das canções de Chico (de que praticamente todas seriam “perfeitas”), somando-se à maneira com que analisava as obras (separando a linguagem poética da musical), é possível dizer que o crítico demonstrava valorizar mais o texto do que a música, apesar da notável presença dos arranjos e das melodias na maior parte dos argumentos existentes em sua crítica. Embora apresente contrariedades, Portella demonstra que considerava a importância do disco, por continuar a trazer ao público a obra de Chico, logo, a exemplo do anterior, o repertório seria o ponto forte do trabalho. Isso fica evidenciado quando ele afirma que Chico Buarque era o melhor compositor em atividade naquele momento.

Entretanto, o teor de seus comentários ganhou novos contornos quando analisou o *volume 3*, na coluna do dia 30 de abril de 1968. Desta feita, Portella dedicou menos atenção ao disco de Chico, porque dividiu sua coluna entre três lançamentos a serem comentados: o de Chico Buarque e outros dois LPs, um do cantor Silvio Caldas e outro do instrumentista Jacob do Bandolim. Sobre o disco de Chico, avaliou:

Comercialmente terá o mesmo sucesso dos demais, mas artisticamente não se pode dizer o mesmo. O nível é, infelizmente, inferior àqueles dois primeiros exemplares discos gravados na voz, rouquinha mas gostosa, do melhor compositor da atualidade. Não se pode contestar a poesia de qualquer das canções, pois a riqueza na formação dos versos simples está presente. No entanto, em matéria de melodia, pouca coisa se salva. *Carolina, Roda-Viva, Januária, Até Segunda-Feira* e *O Velho* salvam-se, mas o resto, inclusive *Retrato em Branco e Preto*, cuja linha melódica não parece inédita, não corresponde.

De qualquer maneira, ainda que estejamos certos de que este não será desta feita o melhor disco do ano, deve-se recomendar, por se tratar do documento gravado da obra de Chico (*JB*, 30/04/1968, Coluna *Discos Populares*, Juvenal Portella, *Caderno B*, p. 2).

A exemplo do disco anterior, Portella enaltece as letras das canções, mas as separa do conjunto e faz críticas às melodias, denotando outra vez que os critérios sonoros permeavam suas análises. Ao indicar as canções das quais gostou, acaba por dizer que não apreciou as demais, algo novo na crítica do *JB*, que até então louvava cada produto lançado por Chico Buarque. Ressalta-se que no disco anterior o crítico apontou duas canções que não lhe agradaram, conforme já vimos, porém neste terceiro volume foi mais enfático, avaliando positivamente somente cinco obras, de um total de doze. O colunista especifica que sua

contrariedade com determinadas canções estava na linguagem musical (melódia) e não na linguagem poética (letra), outra evidência de que balizava seus argumentos nas questões sonoras. Por conta disso, compreende-se que o suposto declínio na qualidade dos discos, detectado pelo crítico, provinha em grande parte de controvérsias ligadas aos arranjos. Esta questão evoca o argumento exposto por Trotta (2008, p. 5), de que a sonoridade “é capaz de estabelecer associações entre uma música recém-ouvida e as simbologias e categorias musicais compartilhadas pelos indivíduos e grupos sociais”. Neste caso, o reconhecimento de um gênero musical vem através de uma sonoridade previamente concebida, que no caso do samba leva em conta o emprego de instrumentos de percussão (pandeiro, tamborim, cuíca, surdo, entre outros), harmônicos (violão e cavaquinho) e melódicos (flauta). Além disso, a constituição de um gênero também pode passar pela compreensão de regras que vão desde questões formais, técnicas e semióticas, até outras envolvidas com o comportamento, o estrato social e a ideologia de determinadas comunidades musicais, conforme explica Fabbri (2017).

Aplicando esse referencial às declarações do crítico, podemos intuir que ele mantinha uma idealização sonora referente à música brasileira que era apoiada em certos critérios sonoros e estilísticos. Portella não declara abertamente, mas deixa pistas que nos levam a entender que esses critérios, aplicados às obras de Chico, provinham duma estruturação de arranjo que procurava unir em um mesmo disco, às vezes até numa única obra, a bossa nova a uma concepção de samba entendida como mais “autêntica” e designada à época como “samba de morro”. As canções que mais agradavam ao colunista seguiam esse modelo, com a primeira parte expondo um arranjo de estilo bossanovista (estabelecido principalmente pelo violão e pela voz “rouquinha mas gostosa” de Chico, lembrando a de João Gilberto) e com a segunda parte trazendo uma sonoridade inspirada nas rodas de samba de partido alto (contando em alguns casos até mesmo com um coro de pastorinhas<sup>82</sup> nos refrões). São exemplos dessa estrutura as canções *Olê, Olá, Pedro Pedreiro* e *Sonho de um Carnaval* (do primeiro disco) e *Quem Te Viu, Quem Te Vê* e *Fica* (do segundo disco), justamente as obras que o crítico mais elogia em suas colunas. Portanto, podemos sugerir que o conceito de obra-prima na visão do colunista dependia desse arranjo híbrido, que surge forte no primeiro disco, diminui um pouco no segundo e aparentemente desaparece no terceiro, o que nos conduz ao seguinte saldo de suas análises sobre os discos de Chico: o primeiro foi considerado impecável; o segundo teve alguns aspectos negativos, porém o repertório foi elogiado, à exceção de duas canções; o terceiro não agradou totalmente e parte da obra de Chico recebeu um comentário desfavorável, contrariando o que

---

<sup>82</sup> Termo que identifica o vocal de apoio que entoa o refrão de um samba depois de um solista cantar a estrofe.

se via até então. Entretanto, apesar dessa aparente contrariedade, o colunista ameniza sua própria crítica, defendendo o valor do terceiro disco justamente por representar um registro gravado da obra do compositor.

### 3.2 RELANÇAMENTOS E APROPRIAÇÕES DAS OBRAS

No contexto de estruturação e ampliação do leque de produtos da indústria fonográfica, que crescentemente operava em segmentos específicos, Chico Buarque transformou-se em um compositor de destaque, porque suas canções passaram a integrar os repertórios de diversos produtos, além dos seus próprios discos, demonstrando a força comercial de suas composições. Para estabelecermos uma perspectiva analítica, que também incluía dados quantitativos, procuramos totalizar os relançamentos de músicas de Chico Buarque percebidos entre 1965 e 1968, tendo como base os repertórios dos três discos solo lançados por ele no período. Esses relançamentos podem ser enquadrados em pelo menos três categorias: 1) gravações do próprio autor; 2) regravações por outros intérpretes, inclusive em contexto instrumental ou mesmo através de pequenos trechos de obras inseridos em *pot-pourris*; 3) relançamento dos mesmos fonogramas em diferentes discos. Fica desde já o alerta de que os números que serão exibidos a partir daqui, por meio dos quais nortearmos a discussão, provavelmente não representem a totalidade desses relançamentos, devido à dificuldade de se encontrar dados seguros quanto ao mercado do disco. Também não foi possível neste trabalho determinar exatamente quais relançamentos consistem em novos arranjos e gravações e quais correspondem a fonogramas reaproveitados em outros discos. Isso descende da ausência de bancos de dados nacionais e internacionais que disponibilizem os áudios dessas gravações, no entanto, para fins de análise, os dados coletados serão suficientes na ilustração dessa capilaridade. Apenas do primeiro disco, *Chico Buarque de Hollanda*, encontramos nos bancos de dados 164 relançamentos de suas músicas. Do *volume 2* catalogamos 65 e do *volume 3* encontramos outros 122, isso somente dentro do recorte histórico em foco. Além disso, é importante salientar que a maior parte desses relançamentos ocorreu no formato de LPs, sendo que somente 31 saíram em CPS e 18 em CPD, o que pode indicar uma recepção mais valorada de sua obra, uma vez que o LP consistia no produto mais nobre dentro da indústria fonográfica, conforme discutido anteriormente. Na tabela a seguir é possível visualizar a quantidade de relançamentos encontrados para cada uma das canções:

<b>Chico Buarque de Hollanda (1966)</b>	
<b>Canção</b>	<b>Relançamentos</b>
<i>A Banda</i>	58
<i>Tem Mais Samba</i>	17
<i>A Rita</i>	8
<i>Madalena Foi Pro Mar</i>	7
<i>Pedro Pedreiro</i>	9
<i>Amanhã, Ninguém Sabe</i>	6
<i>Você Não Ouviu</i>	2
<i>Juca</i>	3
<i>Olê, Olá</i>	21
<i>Meu Refrão</i>	5
<i>Sonho de um Carnaval</i>	28
<b>Chico Buarque de Hollanda – Vol. 2 (1967)</b>	
<i>Noite dos Mascarados</i>	13
<i>Com açúcar, com afeto</i>	7
<i>Fica</i>	2
<i>Lua Cheia</i>	6
<i>Quem te Viu, Quem te Vê</i>	27
<i>Realejo</i>	3
<i>Será que Cristina volta?</i>	2
<i>Morena dos Olhos d'água</i>	4
<i>Um chorinho</i>	1
<b>Chico Buarque de Hollanda – Vol. 3 (1968)</b>	
<i>Ela Desatinou</i>	3
<i>Retrato em Branco e Preto</i>	11
<i>Januária</i>	20
<i>Desencontro</i>	3
<i>Carolina</i>	41
<i>Roda Viva</i>	17
<i>O Velho</i>	1
<i>Até Pensei</i>	4
<i>Sem Fantasia</i>	1
<i>Até Segunda-feira</i>	12
<i>Funeral de Um Lavrador</i>	9

TABELA 2: totalizações de relançamentos das composições de Chico Buarque encontrados entre 1966 e 1968.

Em novembro de 1966, quando seu primeiro LP solo foi lançado, fazia pelo menos dois anos que Chico Buarque estava atuando no mercado da música. Várias composições presentes no disco já haviam sido gravadas por outros artistas, entretanto, é justamente depois do lançamento do disco solo que vai se intensificar a quantidade de relançamentos de suas obras, não ficando restritos somente a produtos da gravadora *RGE*, mas figurando também em discos lançados por outras empresas do segmento, como a *Philips*, gravadora que contava com Nara Leão e Elis Regina entre seus contratados.

*A Banda* merece destaque na presente análise, porque houve pelo menos 58 relançamentos desta música no mercado brasileiro desde o seu surgimento até ao final do ano de 1968. A *Philips* foi um dos primeiros selos a explorar comercialmente essa canção, logo após o II Festival da *TV Record*, em 1966, por meio de um CPS de Nara Leão (código 365.200) contendo esta música, cuja vendagem chegou a aproximadamente 100 mil cópias no intervalo

de uma semana, segundo Werneck (1989). Na voz de Nara, *A Banda* apareceu também em mais um CPS e em seu LP solo, *Manhã de Liberdade* (código P 765.0003 P), lançado no Brasil e na Argentina.



FIGURA 51: capa do CPS de Nara Leão, com *A Banda*, lançado em 1966 pela *Philips*, que vendeu cerca de 100 mil cópias em uma semana, conforme Werneck (1989). Crédito: reprodução.



FIGURA 52: capa do disco *Manhã de Liberdade*, de Nara Leão, lançado em 1966 pela *Philips* e que destacava *A Banda* como vencedora do II Festival da Música Popular Brasileira. Crédito: reprodução.

Temos falado ao longo do trabalho sobre a importância da canção *A Banda* na construção da fortuna crítica de Chico Buarque, mas é importante que se tenha em mente também o destaque comercial que essa música trouxe a ele, por conta de relançamentos como os de Nara. Vamos observar alguns desses produtos nos quais a música foi inserida, atentando inicialmente ao mercado brasileiro, o que nos dará uma visão mais ampla do alcance da canção

no contexto local durante o período histórico em foco. Começamos pela coletânea *Festival dos Festivais* (1966 – Philips, código P 765.000 P), que apresentava canções defendidas no II Festival da *TV Record* e no I Festival Internacional da Canção (FIC), promovido pela *TV Globo*, ambos em 1966. Não se tratava de um disco gravado ao vivo durante os eventos, mas sim de uma seleção criada a partir do ajuntamento de gravações diversas. Em alguns casos, o intérprete que defendera a canção nos festivais era o mesmo a dar voz à gravação incluída na coletânea, como ocorreu com *A Banda*, interpretada por Nara Leão. Mas essa não era a regra, como se nota pela canção *Saveiros*, de Dori Caymmi e Nelson Motta, que no FIC foi defendida por Nana Caymmi e entrou na coletânea na voz de Elis Regina.



FIGURA 53: coletânea envolvendo as canções de destaque nos festivais ocorridos em 1966. Crédito: reprodução.

Obras de Chico Buarque também foram gravadas em contexto instrumental, como é o caso do LP *Messias e a música de Chico Buarque de Hollanda* (1967 – RCA Victor, código BBL-1408), do violonista Messias Santos Júnior (1941-1985). Contendo 12 músicas, incluindo *A Banda*, arranjadas para violão solo, o disco também apresentava uma base rítmica e harmônica formada por bateria, órgão eletrônico e piano, além de arranjos de cobertura nos quais se destacavam instrumentos como vibraphone, flauta, piccolo, trombone e trombone baixo.



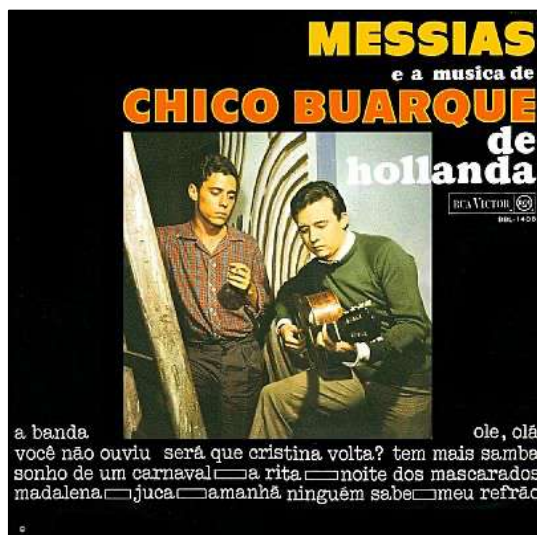


FIGURA 54: capa do disco do violonista Messias, feito em tributo a Chico Buarque. Crédito: reprodução.

Ainda em contexto instrumental, *A Banda* entrou no disco *Luiz Loy Quinteto interpreta Chico Buarque de Hollanda* (1967 – RGE, código XRLP 5311), lançado pelos mesmos músicos que, junto com o violonista Toquinho, foram os responsáveis pelas gravações instrumentais do primeiro LP solo de Chico Buarque, em 1966.



FIGURA 55: capa do disco do quinteto de Luiz Loy, dedicado a Chico Buarque. Crédito: reprodução.

Formado por Luiz Loy (piano), Bandeira (baixo), Zinho (bateria), Papudinho (trompete) e Mazzola (saxofone tenor), o grupo lançou seu álbum próprio, todo dedicado às músicas de Chico, para o qual o compositor escreveu um texto, veiculado na contracapa do LP, no qual dizia que:

Em terra onde a educação musical ainda é uma vaga hipótese, conjunto instrumental não é rei. Tantos obstáculos enfrenta, que chega a ser perigoso afirmar que é possível transmitir alguma coisa sem a ajuda dos versos. Mas eu garanto que o aproveitamento feliz duma melodia pode dispensar palavras. Palavras seriam inúteis, quase constrangedoras neste LP. O que o torna comercialmente, uma experiência bastante ousada (BUARQUE, Chico, 1967, contracapa do disco *Luiz Loy Quinteto interpreta Chico Buarque de Hollanda*, RGE).

Este quinteto instrumental tinha participações diversas com outros artistas da música popular do período, como Elizeth Cardoso e Paulinho Nogueira, no entanto, o elo com Chico Buarque pode ter sido estabelecido por meio de outra figura já descrita neste trabalho, Júlio Nagib, produtor artístico dos discos de Chico. Foi ele quem produziu um outro disco do grupo, chamado apenas *Luiz Loy Quinteto*, também lançado pela RGE em 1966, que trazia uma seleção de arranjos instrumentais do quinteto para músicas que haviam feito sucesso no mercado até àquela altura da década, gravadas por diferentes intérpretes. Considerando que Nagib produziu um disco do quinteto e outro de Chico dentro do mesmo ano e que os músicos do grupo foram arregimentados para a gravação dos acompanhamentos instrumentais do disco de Chico, essa parece ser uma associação possível.

O sucesso da canção *A Banda* repercutiu ainda nas coletâneas de carnaval, como foi o caso dos discos *Carnaval Barra Lima v. 2* (1966 – Copacabana, código CLP 11486) e *Carnaval do Rio 67* (1967 – Caravelle, código LP-NF 6.004). O primeiro era uma coletânea de dezoito músicas que trazia uma regravação de *A Banda* feita por Altamiro Carrilho e Carequinha; o outro disco consistia numa seleção de 26 músicas, cuja versão da canção foi gravada pelo Coro Popular de Samuel Rosenberg, grupo vocal que já havia participado de outros produtos da gravadora, como a coletânea do carnaval de 1964.



FIGURA 56: coletânea da gravadora Copacabana para o carnaval de 1967. Crédito: reprodução.



FIGURA 57: coletânea lançada pela gravadora *Caravelle* para o carnaval de 1967. A capa do disco destacava duas canções em especial, *Máscara Negra*, de Zé Ketti, como a campeã do carnaval, e *A Banda*, como a campeã do Festival. Crédito: reprodução.

Wilson Simonal (1938-2000) também teve *A Banda* no repertório do seu compacto duplo lançado em 1967 pela *Odeon* (código 7bd-1112), que continha também as canções *Disparada* (Theo de Barros e Geraldo Vandré), *Quem Samba Fica* (Jamelão e Tião Motorista) e *Máscara Negra* (Zé Keti e Pereira Matos). A escolha do repertório deste CPD de Simonal é um exemplo do que De Marchi e Vicente (2014) falam sobre o impulso conferido pelos festivais da canção no mercado do disco. Neste caso, temos em um mesmo trabalho *A Banda* e *Disparada*, as duas canções de maior destaque do II Festival da *TV Record*.



FIGURA 58: CPD de Wilson Simonal, lançado pela *Odeon* em 1967. Crédito: reprodução.

A popularidade da canção de Chico Buarque também parece ter sido aproveitada pelo empresário carioca Mario Priolli (1936-2018), fundador do Canecão, cervejaria que se

transformou em casa de espetáculos e espaço multicultural na Zona Sul do Rio de Janeiro. Em julho de 1967, quando o local foi inaugurado, organizou-se um show para ser gravado ao vivo e lançado em disco, feito por um grupo musical formado especialmente para esse evento. Com o sugestivo título *A Banda do Canecão* (1967 – Polydor, código LPNG 4.129), o projeto, que continha a canção de Chico, foi bem aceito e resultou em outras edições nos anos seguintes.



FIGURA 59: LP *A Banda do Canecão*, lançado pela Odeon em 1967. Crédito: reprodução.

Para além da repercussão no mercado nacional, começa um processo de internacionalização da canção *A Banda*, que se inicia por artistas brasileiros com atuação no exterior, sendo Astrud Gilberto (1940-) uma das primeiras intérpretes a gravar esta canção em outros idiomas. Ela lançou os seguintes álbuns que traziam versões da música em Inglês e Italiano: *Beach Samba* (1967 – Verve Records, código V6-8708), destinado inicialmente ao mercado dos Estados Unidos, mas sendo introduzido também em outros territórios, como Canadá, Alemanha, Reino Unido, França, Espanha, Itália e África do Sul; *Astrud Gilberto Canta In Italiano* (1968 – Verve Records, código SVL 52.015), que foi vendido na Itália e no ano seguinte também no Japão.



FIGURA 60: disco de Astrud Gilberto, em língua inglesa, lançado em 1967. Crédito: reprodução.



FIGURA 61: disco de Astrud Gilberto, em italiano, lançado em 1968. Crédito: reprodução.

*Parade*, título da versão em Inglês gravada por Astrud, também foi utilizada pelo Quarteto em Cy, quando as brasileiras buscaram espaço no mercado norte-americano. Com o título *Revolución com Brasília – The Girls From Ipanema* (1968 – Warner Music, código WS 1715), o disco do quarteto trazia uma mistura de estilos, com canções originárias dos Estados Unidos, cantadas em Inglês, e outras do Brasil, em Português, entretanto, *A Banda* foi gravada nos dois idiomas, com a primeira parte no original e a segunda na versão. Outra adaptação para o Inglês, intitulada *Marching Along With The Band*, foi gravada pela cantora Lenita Bruno (1926-1987), que na década de 1960 vivia nos Estados Unidos e lançou o disco *Lenita Bruno em Hollywood* (1968 – Fermata, código FB 235), somente com versões de músicas brasileiras.

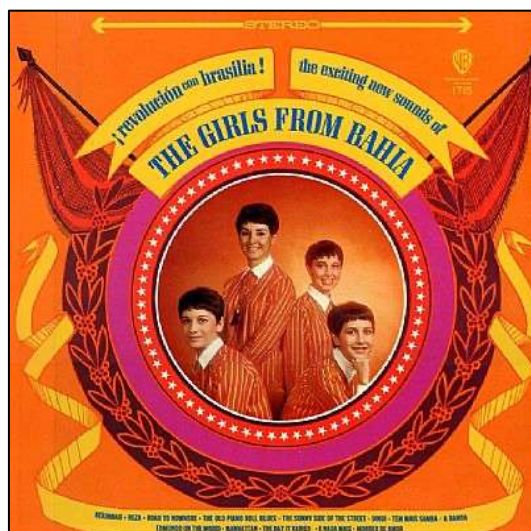


FIGURA 62: LP internacional do Quarteto em Cy, 1968. Crédito: reprodução.

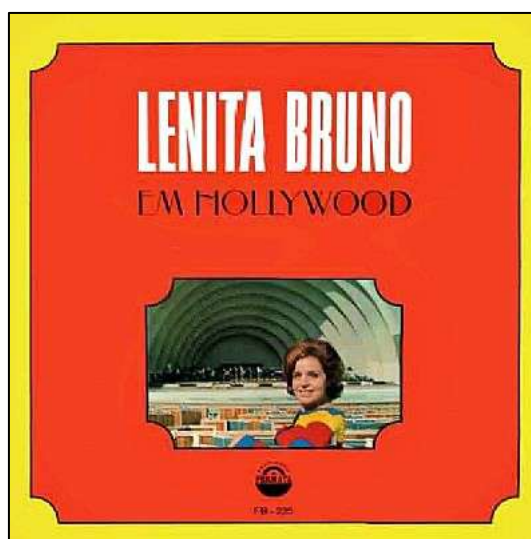


FIGURA 63: LP de Lenita Bruno, lançado em 1968. Crédito: reprodução.

A música entrou também no disco de contexto instrumental *Sergio Mendes' Favorite Things* (1968 – *Atlantic*, código SD 8177), lançado nos Estados Unidos pelo pianista brasileiro Sérgio Mendes (1941-). Com arranjos e regência do estadunidense Davi Grusin (1931-), o disco trazia performances de Mendes acompanhado por um conjunto instrumental formado por uma base de guitarra, baixo, bateria, percussão e coberturas de flauta e saxofone. O repertório contemplava músicas brasileiras como *Ponteio* (Edu Lôbo), *O Mar é Meu Chão* (Dori Caymmi e Nelson Mota) e *A Banda*.



FIGURA 64: disco do pianista Sérgio Mendes, lançado em 1968. Crédito: reprodução.

Até aqui, vimos exemplos de relançamentos da canção *A Banda* no mercado nacional e também internacional, neste caso através de gravações feitas por artistas brasileiros com atuação no exterior. No entanto, simultaneamente a estes lançamentos, surge uma quantidade significativa de regravações feitas por artistas estrangeiros, em diferentes continentes. Uma varredura pelos bancos de dados mencionados mostra que havia discos sendo lançados com versões da canção nos seguintes territórios: Américas (Estados Unidos, Canadá, México, Peru, Venezuela, Argentina e Chile); Europa (Alemanha, Áustria, Itália, França, Portugal, Reino Unido, Holanda, Suécia, Suíça, Czechoslovakia, União Soviética, Irlanda, Noruega, Finlândia, Bélgica e Dinamarca); e Oceania (Austrália e Nova Zelândia).

Alguns desses relançamentos repercutiam também no mercado brasileiro, devido à presença de gravadoras multinacionais atuando no país. Um exemplo disso foi a gravação do trompetista estadunidense Herb Alpert e de seu grupo, a Tijuana Brass Band, que saiu primeiro em um compacto simples (lançado em 1967 pela *A&M Records* nos Estados Unidos, Alemanha, Espanha e Itália), para depois ser incluída no LP *Herb Alpert's Ninth* (1967 – *A&M Records*, código 212.024), comercializado nos mercados norte-americano, europeu, japonês e brasileiro, além de uma coletânea com o título *Carmen 70* (1968 – *A&M Records*, código P 92.122), lançada na Alemanha, Suíça e Holanda.

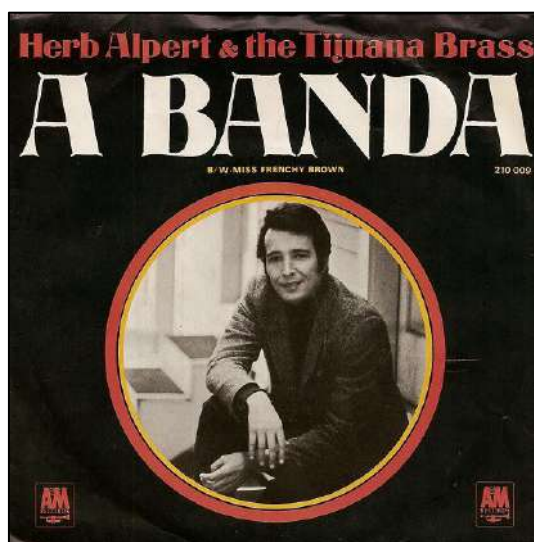


FIGURA 65: compacto simples de Herb Alpert e da Tijuana Brass Band, lançado em 1967. Crédito: reprodução.



FIGURA 66: LP de Herb Alpert e da Tijuana Brass Band, lançado em 1967 e comercializado também no Brasil. Crédito: reprodução.



FIGURA 67: coletânea com músicas gravadas por Herb Alpert e da Tijuana Brass Band, lançada em 1968. Crédito: reprodução.



Algumas dessas gravações são classificadas como *schlager*, estilo musical voltado ao público jovem dos países de fala alemã durante a década de 1960. Larkey (1992) explica que o estilo surgiu a partir da difusão do *rock & roll* dos Estados Unidos e da Inglaterra para várias partes do mundo, iniciada na década anterior. Segundo o autor, além de conquistar público em diferentes países, essa difusão também fez com que tradições musicais desses locais fossem afetadas de alguma forma, passando a incorporar elementos técnicos ou estilísticos do *rock & roll* em seus próprios repertórios. A música *schlager*, conforme Larkey (1992), personifica essa assimilação cultural e estilística no que diz respeito a aspectos rítmicos e técnicos, apesar de preservar certas construções harmônicas que a conectam com sua matriz cultural. Em comparação com o cenário musical do Brasil na mesma época, podemos traçar um paralelo entre os fenômenos do *schlager* alemão e do *iê-iê-iê* brasileiro, justamente pela influência das culturas musicais dos Estados Unidos e da Inglaterra. Entre os artistas estrangeiros ligados ao estilo e que gravaram versões de *A Banda*, estavam a sueca Kristina Hautala, cujo CPS entrou no mercado da Finlândia; o também sueco Curd Borkmann, que lançou um CPS na Alemanha; a cantora e atriz alemã Heidi Brühl (1942-1991), também por meio de um CPS lançado na Alemanha; a banda dinamarquesa The Immigrants, cujo nome provinha da origem do grupo, fundado na Dinamarca e que foi tentar a sorte nos Estados Unidos, desembarcando na Califórnia em 1964 e retornando à Europa depois de um curto período, para se estabelecer na Alemanha, onde lançou um CPS com o título *La Banda*. Havia também coletâneas com sucessos do gênero lançadas em contextos instrumentais e vocais, como era o caso de *Die Stereo-Tanz-Diskothek* (1968 – *Telefunken*, código S14520 P), e paródias, escritas a partir da melodia da canção, como a veiculada no compacto simples *Ihr Könnt Mir Alle – Mal Gratulieren* (1968 – *Populär*, código 3056), de Herman Moeserle.



FIGURA 68: compacto simples de Kristina Hautala (1967 – *Scandia*, código KS 722), lançado na Finlândia. Crédito: reprodução.

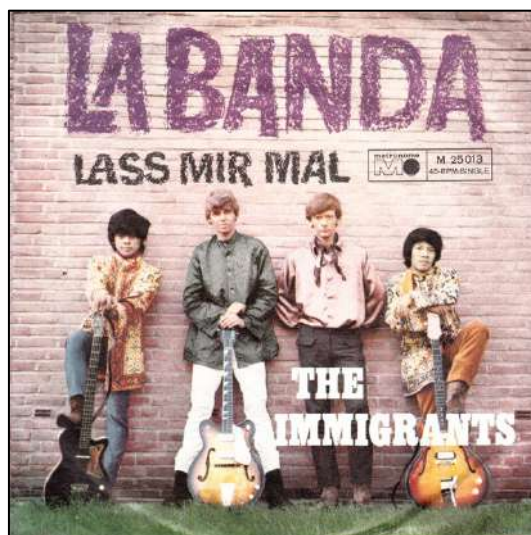


FIGURA 69: compacto simples *La Banda* (1967 – *Metronome*, código M 25.013), do grupo dinamarquês The Immigrants, lançado na Alemanha. Crédito: reprodução.



FIGURA 70: compacto simples do suéco Curd Borkmann (1968 – *Cornet*, código 3035), lançado na Alemanha. Crédito: reprodução.



FIGURA 71: compacto simples da cantora alemã Heidi Brühl (1968 – *Philips*, código 384.507 PF), lançado na Alemanha. Crédito: reprodução.



FIGURA 72: coletânea com 21 músicas de *schlager*, tendo uma versão de *A Banda* gravada pela Warner Müller Und Sein Orchester (1968 – *Telefunken*, código S14520-P), lançado na Alemanha. Crédito: reprodução.



FIGURA 73: CPS do alemão Herman Morserle, contendo *A Banda* (1968 – *Populär*, código POP 30256), lançado na Alemanha. Crédito: reprodução.

Outro estilo musical no qual versões de *A Banda* vinham sendo gravadas era o *chanson*, que, apesar de originário da França, estava presente em diferentes países. Por se tratar de um modo de se classificar as canções dentro da indústria fonográfica, o termo abarcava diversos gêneros musicais específicos. São exemplos de regravações da música de Chico Buarque, fora da França e identificadas como *chanson*, o compacto simples da portuguesa Simone de Oliveira (1938-), lançado ainda no ano de 1966 em Portugal; o LP da cantora Yolanda Cristina Gigliotti (1933-1987), conhecida como Dalida, filha de pais italianos e nascida na cidade do Cairo, Egito, que lançou a música na África do Sul e em Israel, cuja gravação de *A Banda* foi incluída também em um compacto simples, destinado aos mercados da França, Bélgica e Canadá; a coletânea da italiana Mina Anna Mazzini (1940-), lançada em

1968 na Espanha e que trazia *A Banda* como faixa de abertura; o compacto simples da francesa France Gall (1947-2018), lançado no mercado alemão.



FIGURA 74: CPS da cantora Simone, (1966 – Decca, código PEP 1185), lançado em Portugal. Crédito: reprodução.



FIGURA 75: LP *Olympia 67* (1967 – Barclay, código BLY 131), da cantora Dalida, lançado na África do Sul e em Israel. Crédito: reprodução.

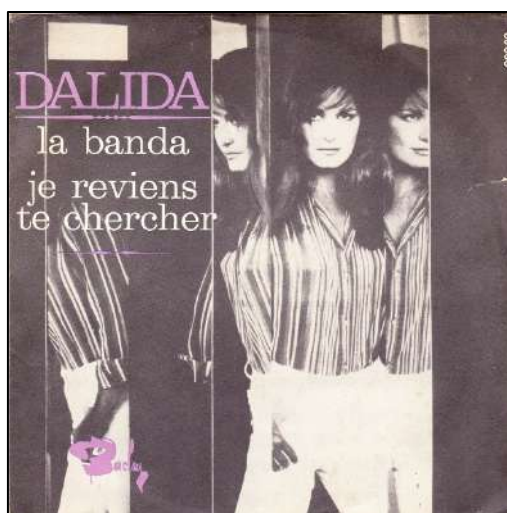


FIGURA 76: CPS da cantora Dalida (1967 – *Barclay*, código 60866), lançado nos mercados da França, Bélgica e Canadá. Crédito: reprodução.

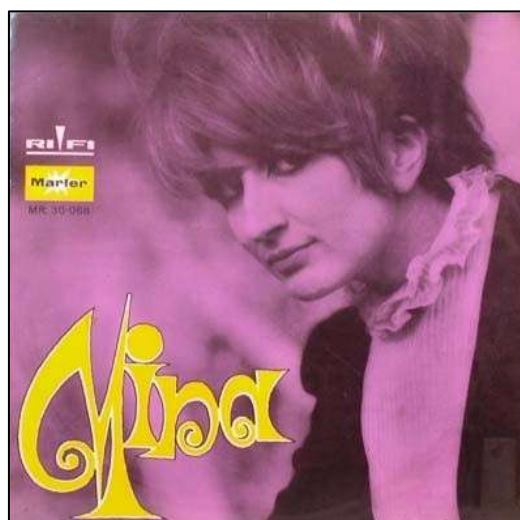


FIGURA 77: LP *Mina: 4 Ános De Éxitos* (1968 – *RiFi*, código MR. 30-068), da cantora Mina Anna Mazzini, lançado na Espanha. Crédito: reprodução.



FIGURA 78: compacto simples *A Banda* (1968 – *Decca*, código D 19.919), da cantora France Gall, lançado na Alemanha. Crédito: reprodução.

Algumas apropriações da música de Chico Buarque conectam a obra ao México, não ao Brasil, como foi o caso do disco alusivo aos Jogos Olímpicos da Cidade do México, em 1968, gravado pela Orquestra de Pancho Gonzales, com o título *Mexican-A-Banda, Olympic Sound 1968!*. Além deste, há também a seleção de arranjos instrumentais feitas pelo alemão Frank Valdor (1937-2013), com o título *Frank Valdor in Mexico*, que trazia um trecho do refrão de *A Banda* inserido num *pot-pourri* com outras duas músicas.

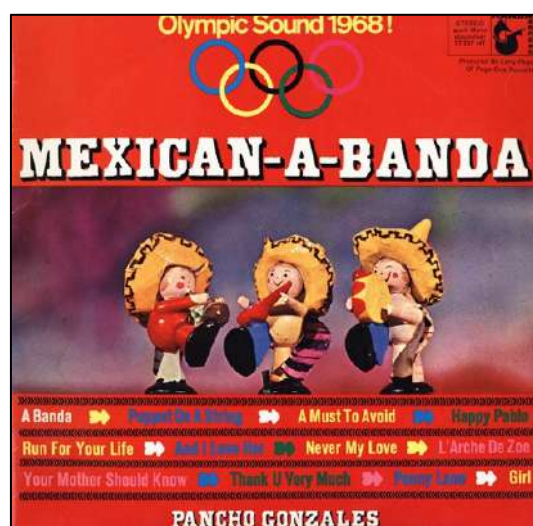


FIGURA 79: capa do disco de Pancho Gonzales, *Mexican-A-Banda* (1968 – Hansa Record, código 77.767 HT), alusivo às olimpíadas da Cidade do México e que trazia *A Banda* no título e na faixa de abertura, sendo lançado no Reino Unido e na Alemanha. Crédito: reprodução.



FIGURA 80: capa do disco *Frank Valdor in Mexico* (1968 – Somerset, código 712), lançado na Alemanha. Crédito: reprodução.

Todo esse conjunto de evidências aponta para o fato de que Chico Buarque se tornou um compositor bem sucedido e importante na indústria do disco, chegando também ao mercado internacional, sendo grande parte desse sucesso proveniente da canção *A Banda*. Esta obra impulsionou sua carreira não apenas no aspecto da composição, mas também de sua exposição

pública, resultando em ganhos comerciais, percepção confirmada pelo próprio Chico durante a entrevista concedida ao MIS, em 1966. Ao ser indagado pelos entrevistadores se o volume de compromissos públicos impactava em seu processo de produção, respondeu:

O que eu gosto mesmo é de compor, mas chega uma hora que você já está envolvido com uma série de compromissos. Você não pode fugir. Então tem que compensar isso e aproveitar a maré, inclusive, financeiramente. Pra mim é importante. Agora eu aproveito essa época que é boa pra mim pra garantir um dinheirinho e ficar mais sossegado (BUARQUE, Chico, entrevista ao MIS, 1966).

Esse depoimento foi gravado ainda no calor do lançamento de *A Banda*, poucas semanas depois da decisão do Festival da Canção. No fragmento citado, destaca-se o que o artista afirma sobre o momento comercial que vivia, que era de ganhos financeiros, algo que pretendia aproveitar. O que se pode evidenciar é que ele conseguiu, propositadamente ou não, inserir-se numa estrutura de mercado por meio da qual passou a existir uma constante apropriação do seu trabalho por diversos artistas, tanto no Brasil quanto no exterior. Isso aponta para uma recepção de sua obra que era muito maior do que aquela que o *JB* tentava circunscrever dentro de um contexto original, baseado no samba urbano carioca referenciado em Noel Rosa, ou mesmo no lugar em que a indústria fonográfica brasileira aparentemente tentava colocá-lo, que era o de um novo João Gilberto. Temos aqui um reforço à ideia de fortuna crítica, principalmente em relação ao jornal, porque esta não estava sendo construída apenas pelo veículo jornalístico, mas também por forças além do seu controle e eventual direcionamento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, ficaram evidenciados alguns pontos por meio dos quais foi possível conhecer um pouco sobre a importância do *Caderno B* na imprensa brasileira, bem como a respeito da recepção crítica da figura e obra de Chico Buarque por meio de suas páginas. Através das 1538 citações extraídas do jornal, entre os anos de 1965 e 1968, compreende-se que o compositor era visto de forma predominantemente positiva dentro do veículo jornalístico, não apenas pela crítica musical, mas também por meio de outras áreas, passando pelas reportagens objetivas, coluna social e até mesmo na fotografia e na caricatura. Ainda que houvesse dissonâncias pontuais, são evidências dessa visão favorável as opiniões dos colunistas, as notícias objetivas e até mesmo os anúncios de *shows*. Ficou demonstrado que a atuação artística de Chico desdobrou-se em sucesso nas vendas de discos, ampliando a presença de seu nome no mercado fonográfico. Para além da música, o aumento de sua popularidade fez com que ele passasse a figurar na cobertura jornalística de outras áreas, como a política. Vejamos algumas conclusões principais resultantes de cada um dos capítulos:

### Capítulo 1

O processo de modernização pelo qual o *JB* passou, notadamente iniciado após a chegada da condessa Pereira Carneiro ao comando da empresa, em 1953, para ocupar o cargo do seu falecido marido, foi crucial no desenvolvimento do veículo jornalístico. A reformulação do jornal, intensificada ao longo da década e que rompeu a barreira dos anos 1960, ocorreu a partir de um redirecionamento gráfico, implementado após a contratação do artista visual Amílcar de Castro, responsável por mudar significativamente a diagramação da primeira página do jornal. O remanejamento que ele realizou nos blocos de classificados, introduzindo o “L” para organizar os anúncios a partir da coluna esquerda até à base da página, permitiu que as fotografias ganhassem destaque, dando espaço também a manchetes mais bem estruturadas e de fácil identificação visual por parte do leitor.

A reforma gráfica acarretou em outra, de ordem editorial, ocorrida na virada da década de 1960 e proposta por Reinaldo Jardim, quando o jornal ganhou uma nova estrutura, sendo dividido em três cadernos: o *1º Caderno* (noticioso), o *Caderno B* (cultural) e o de *Classificados* (de caráter comercial). Isso levou à reformulação do *Suplemento Feminino* e do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, resultando na absorção de seus conteúdos pelo *Caderno B*. Acontece que, de início, este novo caderno de conteúdo variado demonstrava uma linha editorial um tanto desconexa, misturando temas que iam das artes ao esporte. Essa confusão de



assuntos foi ajustada com a chegada de Alberto Dines à chefia de redação, em 1962, o que marcou a fase de crescimento e consolidação do *Caderno B*, por transformá-lo num produto editorial multifacetado.

Com relação à música, esta consistia em assunto recorrente no jornal, dispondo de três colunas de opinião específicas para tratar do tema: *Música* (Renzo Massarani), *Música Popular* (Sérgio Porto) e *Discos Populares* (Juvenal Portella). Além das colunas próprias, também se falava de música através de reportagens objetivas (inclusive no *1º Caderno*) e por meio de colunistas de outras áreas, como a escritora Clarice Lispector, o cronista José Carlos Oliveira, o crítico teatral Yan Michalski e a colunista social Léa Maria. Também foi possível concluir que em 1965, quando o nome de Chico Buarque apareceu pela primeira vez no jornal, o *Caderno B* já estava em pleno funcionamento, sendo por meio deste caderno, devidamente estruturado, que investigamos a recepção crítica de sua figura e obra, abstraindo o amplo leque de leituras e julgamentos sobre ele encontrados nas páginas do *JB*.

## Capítulo 2

Este capítulo evidenciou uma série de elementos que confirmaram a hipótese de que Chico Buarque consistia um valor-notícia importante ao *JB*, porque representava a fisionomia e o som de um ideal de música popular brasileira defendido pelo jornal, que o comparava a Noel Rosa, algo que viria a ser questionado pelo próprio Chico em uma entrevista concedida ao MIS, na qual o artista afirma que sua influência maior era a bossa nova e João Gilberto. Nota-se que essa ideia de um novo Noel era uma construção ideológica, que encontrava lugar nas páginas do *JB* através de seus colunistas. Percebe-se também que Chico ganhou fama por sua atuação artística, saindo da coadjuvância no olhar do jornal para conquistar protagonismo depois de ter sido bem recebido pela crítica francesa. Esse crescimento em popularidade fez com que todo o aparato noticioso, de crítica e até de publicidade do veículo fosse colocado a serviço de divulgar seus passos, tanto de forma objetiva (por meio de notícias factuais) quanto subjetiva (através de colunas de opinião, notas diversas, citações como exemplo em outras reportagens que não fossem ligadas diretamente a ele, chegando até a elementos visuais do jornal). A demonstração disso está no volume de citações encontradas a cada ano do recorte histórico, saindo de cinco menções em 1965 para mais de oitocentas em 1968.

O sucesso de público e crítica de sua canção *A Banda* também apresentou significados importantes nesta reflexão, porque fez de Chico Buarque um fenômeno de massa com alcance nacional. No caso específico do *JB*, a canção ainda serviu de argumento no debate estilístico sobre música popular que estava posto no jornal. Ficou evidente que o veículo preconizava um

combate ao tipo de influência que o *iê-iê-iê* representava, sobretudo entre o público jovem. Isso se percebeu, principalmente, por meio do colunista Juvenal Portella, mas também através da abordagem jornalística de reportagens sobre música popular, como ocorreu na cobertura especial realizada pelo jornal na decisão do II Festival da *TV Record*, em 1966, vencido por Chico e *A Banda*. Além disso, notamos que houve uma apropriação desta canção por diversos setores da sociedade, da igreja católica à política, que deram a ela usos diferentes do que seria a instância original de aplicabilidade de uma obra musical.

Relações de Chico Buarque com a esfera política também puderam ser aferidas através das fontes do jornal, por meio das quais conseguimos determinar três fases da relação do compositor com o Regime Militar. A primeira consistiu numa fase de reconhecimento, na qual as autoridades passaram a observar sua figura e obra, como foi no caso da canção *Tamandaré*, alvo da primeira ação da Censura contra uma obra do artista. A segunda fase estabeleceu uma parceria subjetiva, quando a esfera política buscou cooptá-lo, muito em função do sucesso de *A Banda*. Evidenciou-se que havia um interesse do Regime Militar em Chico Buarque por conta de sua popularidade, algo que se percebeu, entre outros fatos, pelo almoço com artistas da música popular no Ministério das Relações Exteriores, evento no qual Chico estava entre os convidados principais e não compareceu. A terceira fase dessa relação, que é a de oposição entre ele os militares, firmou-se de forma gradual, a partir dos posicionamentos de Chico Buarque em questões ligadas ao debate político, como a Constituição de 1967, a greve dos trabalhadores do teatro e os movimentos estudantis, estes dois últimos fatos ocorridos em 1968. Por fim, a peça *Roda-Viva* consolidou essa posição contrária aos militares, porque as agressões sofridas pelo elenco motivaram o próprio Chico a acusar o aparato policial do Estado de conivência. Apesar de tudo isso, é possível concluir que o artista se tornou um opositor do Regime Militar mais em função de situações nas quais ele não estava sendo afetado de forma pessoal do que por sua obra propriamente dita, haja vista que a única música composta por ele a ser interditada pela Censura no período em foco nesta pesquisa foi *Tamandaré*, sendo até mesmo a peça *Roda-Viva* liberada inicialmente.

### Capítulo 3

O capítulo final do trabalho demonstrou a capilaridade da obra de Chico Buarque no mercado do disco, bem como o sucesso comercial no qual ele se transformou. Durante o período em foco, o artista lançou três LPs solo, um por ano, a partir de 1966. O fato é que na época do lançamento deste primeiro disco, o compositor já estava há pelo menos dois anos atuando no mercado, tendo músicas gravadas por outros intérpretes, além de ter lançado dois compactos

simples. O primeiro desses compactos, de 1965, nos ajudou a compreender o lugar que aparentemente a indústria fonográfica queria dar a ele naquele momento, que era o de um novo João Gilberto. Essa construção bossanovista ficou evidente através de aspectos iconográficos do compacto, identificado como parte de uma série dedicada à bossa nova e que trazia uma foto de Chico Buarque com o violão, lembrando João Gilberto, além de informar na contracapa que se tratava de uma gravação ao vivo no Teatro Paramount, palco dos festivais da *TV Record*. Com o sucesso da canção *A Banda*, a gravadora *RGE* decidiu lançar um LP solo do artista, com o compositor cantando suas próprias obras, disco que foi gravado em caráter de urgência e a tempo de aproveitar o período de vendas natalinas no comércio.

As análises deste LP e dos outros dois que vieram na sequência nos ajudaram a compreender a maneira com que o colunista Juvenal Portella, da coluna *Discos Populares*, organizava os argumentos de suas críticas. A conclusão foi de que ele embasava seus comentários por meio de critérios sonoros, que estavam relacionados, em grande parte, aos arranjos. Em geral, Portella separava o texto da parte musical da canção, lançando seu olhar especialmente sobre a melodia. Por meio de análises melódico/harmônicas de obras de Chico Buarque elogiadas pelo colunista, comparadas a outras que receberam críticas desfavoráveis, foi possível evidenciar e concluir que as canções que atraíam a escuta do colunista de maneira favorável eram aquelas que continham uma construção harmônica mais elaborada. Eram bem avaliadas as músicas que utilizassem acordes de empréstimo modal e cujas melodias fossem baseadas em notas de tensão disponíveis. No caminho contrário, músicas com harmonias triádicas, de funções tonais básicas e com a melodia construída sobre as notas de estrutura dos acordes, recebiam avaliações negativas. Porém, o principal ponto das análises do crítico estava na construção do arranjo, porque as canções mais bem avaliadas por ele eram as que ofereciam um tipo de arranjo híbrido, com a primeira parte evocando uma linguagem bossanovista, de voz e violão, e a segunda introduzindo elementos que remetessem a uma concepção de “samba de morro”, emulando uma sonoridade típica das rodas de partido alto.

Sobre as questões comerciais, a capilaridade da obra de Chico Buarque ficou demonstrada por meio da análise quantitativa e qualitativa dos relançamentos de suas composições no mercado fonográfico, comprovando a força comercial de suas canções. O caso específico da música *A Banda* exemplifica esse aspecto, porque houve apropriações dessa obra por artistas de diversas vertentes, tanto no Brasil quanto no exterior. A canção entrou no cenário internacional por meio de intérpretes brasileiros com atuação em outros países, mas em pouco tempo passou a ser gravada por músicos estrangeiros, de correntes musicais diversas, sendo uma delas *schlager*, um gênero musical alemão com influência estilística do *rock & roll* dos

Estados Unidos e da Inglaterra, comparável ao *iê-iê-iê* brasileiro. Demonstrou-se também que a maior parte desses relançamentos, nacionais e internacionais, ocorreu no formato de LP, que trazia em torno de doze faixas e consistia no produto mais prestigiado dentro da indústria fonográfica da época.

Ao fim e ao cabo, depois de todo este estudo chegamos à conclusão de que, embora não tenha sido possível demonstrar que houvesse declaradamente uma ordem institucional para que se falasse bem de Chico Buarque no *JB*, o veículo nutria uma posição de predileção pelo artista, sendo que as razões apontadas para essa preferência eram tanto de ordem artística quanto social. Também se conclui que os anos iniciais de sua trajetória, período coincidente com o início do Regime Militar Brasileiro, são marcados dentro da crítica do *JB* pela oposição ao *iê-iê-iê*, sendo que o surgimento de Chico no cenário musical da época movimentou o veículo de notícias, servindo de parâmetro para que o jornal colocasse em sua pauta aquilo que considerava o ideal para a música popular brasileira.

## REFERÊNCIAS

ADOLFO, Antonio. *Arranjo: um enfoque atual*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

ALMADA, Carlos. *Harmonia Funcional*, 2ª edição. Campinas: UNICAMP, 2012.

BARRETO, Ivana. As Realidades do Jornalismo Cultural no Brasil. *Contemporânea*, v. 4, n. 2. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. p. 65-73. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/article/view/17211/12643> - Acesso em: 10/05/2020.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASTOS, Manoel Dourado. Notas de testemunho e recalque: uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 até meados da década de 1970). *Tese de Doutorado*. Assis: UNESP, 2009. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103142/bastos\\_md\\_dr\\_assis.pdf?sequencia=1&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/103142/bastos_md_dr_assis.pdf?sequencia=1&isAllowed=y) - Acesso em 20/11/2019.

BRASIL. Decreto-Lei nº 5.480, de 13 de maio de 1943. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1943, seção 1, p. 7745. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-5480-13-maio-1943-415541-publicacaooriginal-1-pe.html> - Acesso em: 26/05/2020.

BRASIL. Decreto nº 22.245, de 6 de dezembro de 1946. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1943, seção 1, p. 0 (publicação original), Coleção de Leis do Brasil, p. 376, v. 9. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-22245-6-dezembro-1946-341023-publicacaooriginal-1-pe.html> - Acesso em: 26/05/2020.

BRASIL. Decreto-lei nº 972, de 17 de outubro de 1969. *Diário Oficial da União*, Brasília, 21 de outubro de 1969, seção 1, p. 8931. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-972-17-outubro-1969-376288-publicacaooriginal-1-pe.html> - Acesso em: 28/05/2020.

BOLLE, Adélia Bezerra de Menezes. Desenho mágico – estudo quase acadêmico sobre Francisco Buarque de Hollanda, dito Chico. *Tese de Doutorado*. São Paulo: USP, 1980.

BOLLOS, Liliana. Crítica musical no jornal: uma reflexão sobre a cultura brasileira. *Opus*, v. 11, p. 270-281, dez. 2005. ISSN15177017 – Disponível em:

<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/534/453> - Acesso em: 31/03/2021.

BORGES, Léo; PORTELLA, Juvenal. *Manual do Jornalista*. Rio de Janeiro: Edição dos Autores, 1980.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música popular brasileira e poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira. *Em Tese*, v. 6, p. 131-138, UFMG, Belo Horizonte, 2003. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3547/3507>> - Acesso em: 14/03/2018.

CESAR, Ligia Vieira. Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque. *Dissertação de Mestrado*, UFPR, Curitiba, 1990. Disponível em: <<https://www.acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/24378/?sequence=1>> - Acesso em: 12/03/2018.

DE MARCHI, Leonardo; VICENTE, Eduardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, ano 3, v. 1, p. 7-36. Campinas, 2014.

EGG, André. A necessidade faz o crítico: Mário de Andrade na música brasileira e a importância do estudo de sua coluna no Diário Nacional. In: *Música Cultura & Sociedade: dilemas do moderno*. Curitiba: CRV, 2016. p. 71-100.

FABRRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais. *Revista Vórtex*, v. 5, n. 3, p. 1-31. Curitiba: Unespar, 2017. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2161/1434> - Acesso em: 18/04/2021.

FERNANDES, Reinaldo Nunes. A mulher nas canções de Chico Buarque. *Dissertação de Mestrado*. João Pessoa: UFPB, 1995.

FERREIRA, Vilma Moreira. A Contribuição do Caderno B do Jornal do Brasil durante o período de repressão política do regime militar. In: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO CARVALHO, n. 6, 2008, Niterói. *Anais do 6º Encontro*. Niterói: ALCAR, 2008. p. 1-12. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/A%20contribuicao%20do%20Caderno%20B%20do%20Jornal%20do%20Brasil%20durante%20o%20periodo%20de.pdf> – Acesso em: 01/11/2018.

FONTES, Maria Helena Sansão. Sem fantasia: masculino – feminino em Chico Buarque. *Tese de Doutorado*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

FREIRE, Guilherme Araújo. A gravadora Elenco de Aloísio Oliveira: Distinção simbólica e a busca por autonomia artística no mercado. *Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em música*, p. 1-9. Campinas: Anppom, 2017. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2017/4614/public/4614-16353-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2017/4614/public/4614-16353-1-PB.pdf) - Acesso em: 16/04/2021.

GADINI, Sérgio Luiz. A cultura como notícia no jornalismo brasileiro. In: *Cadernos de Comunicação*, Série Estudos, v. 8. Rio de Janeiro: PCRJ, 2003.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. Samba novo e samba de morro: política e sonoridade em Opinião de Nara. *Opus*, v. 26, n. 1, p. 1-26.

GOLDBERG, Luiz Guilherme (Org.); OLIVEIRA, Amanda (Org.); MENUZZI, Patrick (Org.). *Oscar Guanabario e a crítica musical no Brasil*. Porto Alegre: Liquidbook, 2019.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, v. 9, n. 1, p. 81 a 108. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132003000100005&lng=pt&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132003000100005&lng=pt&tlng=pt) - Acesso em: 10/05/2021.

LARKEY, Edward. Austropop: popular music and national identity in Austria. *Popular Music*, v. 11, n. 2, p. 151-185. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/852938> - Acesso em: 25/03/2021.

GUEST, Ian. *Arranjo: método prático*, v. 1. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

LIMA, Patrícia Ferreira de Souza. *Caderno B do Jornal do Brasil: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

MADUELL, Itala. O jornal como lugar de memória: reflexões sobre a memória social na prática jornalística. *Revista Brasileira de História da Mídia*, v. 4, n. 1, p. 31-39. São Paulo: ALCAR, 2015 – Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4007/2352> - Acesso em: 10/06/2020

MARINGONI, Gilberto. Humor da charge política no jornal. *Comunicação & Educação*, n. 7, p. 85-91. São Paulo: ECA-USP, 1996. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/comueduc/article/view/36269> - Acesso em: 10/07/2020.

MASSUCHI, Michele Goulart; TAVARES, Camilla Quesada. Portais de notícia brasileiros e interesse dos internautas: o que mudou entre 2012 e 2013 na composição da seção “notícias

mais lidas”? *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 359-378, 2015.

MAUS, Fred Everett (*et. al*). Criticism. In: SADIE, Stanley; (Ed.) *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, v. 6, p. 670-698, 2ª edição. London: Oxford University Press, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A indústria fonográfica no Brasil e a MPB (1960/1980). *III Congresso de História Econômica*. Curitiba: UFPR, 1999. Disponível em <<http://www.abphe.org.br/arquivos/marcos-napolitano-de-eugenio.pdf>> - Acesso em: 13/10/2020.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, p. 103-126. São Paulo: ANPUH, 2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01882004000100005>> - Acesso em: 28/11/2018.

NAPOLITANO, Marcos. *1964 – História do Regime Militar Brasileiro*, 1ª Edição, 5ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). *Humania del Sur*, v. 9, n. 16, p. 51-63, UNIRIOJA, La Rioja, Espanha, 2014a. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7092054>> - Acesso em: 28/10/2019.

NAPOLITANO, Marcos. A imprensa e a construção da memória do regime militar brasileiro (1965-1985). *Estudos Ibero-Americanos*, v. 43, n. 2, p. 346-366. PUCRS: Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/24766>> - Acesso em: 13/03/2018.

NEIVA, Érica M. C., Questionamentos e reflexões no exercício cronístico de Clarice Lispector. *Caligrama*, v. 1, n. 2, n/p. USP: São Paulo, 2005.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAIVA, JOSÉ EDUARDO RIBEIRO DE. *Vacinado com agulha de vitrola: os anos dourados da gravadora RGE*. In: Irineu Guerrini Júnior e Eduardo Vicente (Org.). *Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora E-papers, 2010. pp. 9-22.

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. 3ª edição. São Paulo: Contexto, 2009.



RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50. *Tese (Doutorado em Comunicação)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/10420/1/498965.pdf> - Acesso em: 25/05/2020

RIBEIRO, Belisa. *Jornal do Brasil, história e memória: os bastidores das edições mais marcantes de um veículo inesquecível*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. O paraíso perdido de Benjamin Zambraia – sociedade e política em Chico Buarque. *Estudos Avançados – Coleção Documentos*. São Paulo: USP, 1997.

ROSS, Alex. *Escuta só: do clássico ao pop*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANDRONI, Carlos. Transformações do samba carioca no século XX. *Textos do Brasil*, n. 11 p. 78-83. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2003. Disponível em: <https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/cultura-e-educacao/promocao-da-cultura-brasileira/publicacoes> - Acesso em: 31/05/2021.

SANTOS, Daniela Vieira dos. As representações da nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização. *Tese de Doutorado*. Campinas: UNICAMP, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281197> - Acesso em: 26/09/2019.

SOUZA, Roseli Cerqueira Ribeiro. Os romances de Chico Buarque em uma ótima banjaminiana: os silêncios da memória. *Dissertação de Mestrado*. Vitória: UFES, 2002.

STANISLAW Ponte Preta. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5977/stanislaw-ponte-preta>. Acesso em: 26/06/2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SILVA, Gislene. Para pensar critérios de noticiabilidade. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, v. 2, n. 1. Florianópolis: UFSC, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/viewFile/2091/1830> - Acesso em: 21/08/2020.

SOARES, Gláucio Ary Dillon. Censura Durante o Regime Autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 4, n. 10, p. 21-43, Anpocs, São Paulo – 1989. Disponível em: [http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs\\_00\\_10/rbcs10\\_02](http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_10/rbcs10_02) - Acesso em: 07/11/2018.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: USP, 2012.

TATIT, Luiz. A arte de compor canções. *Revista USP*, n. 111, p. 11-20. São Paulo: USP, 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127594>> - Acesso em: 12/03/2021.

TROTTA, Felipe. Gêneros Musicais e Sonoridade: Construindo uma Ferramenta de análise. *Revista Ícone do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE*, Recife, v. 10, n. 2, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230128/24329>> - Acesso em: 06/10/2020.

VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. *Revista de Economía de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, v. VIII, n. 3, p. 114-128. Aracajú: 2006.

VICENTE, Eduardo. Chantecler: uma gravadora popular paulista. *Revista USP*, n. 87, p. 74-85. USP: São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13831> - Acesso em: 16/04/2021.

VINCI DE MORAES, José Geraldo. “História e Música: canção popular e conhecimento histórico”. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, 2000. p. 203-221. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf>> - Acesso em: 05/02/2019.

WERNECK, Humberto. *Chico Buarque, letra e música: incluindo Gol de Letras*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.