



## CHICO BUARQUE ENTRE BRASIL E PORTUGAL: TRÂNSITOS, APROPRIAÇÕES E DIÁLOGOS MUSICAIS.

ANDRADE, J S C de<sup>1</sup>

### RESUMO

Esta pesquisa busca mapear a geografia da circulação da obra poética e política de Chico Buarque de Holanda particularmente entre dois países: Brasil e Portugal. Para tanto trazemos para o debate dois recortes. Primeiramente discutiremos a produção artística (teatral e musical) de Chico durante a década de 1970 onde ele cria em 1973 as canções para a peça **Calabar – um elogio à traição** entre elas **Fado Tropical**. Em seguida ele compõe, em 1974, a canção **Tanto Mar** em homenagem à Revolução dos Cravos de Portugal. Censurada a canção fica sem gravação e ganha nova letra em 1978 quando é finalmente registrada. Trata-se de apresentar os contextos políticos de tais produções, os embates e disputas assim como as soluções encontradas pelo artista para driblar a censura militar da época. Em um segundo recorte discutiremos como essa obra é incorporada e atualizada por artistas portugueses e europeus desde os anos setenta até os dias atuais.

**Palavras-chave:** Geografia; Música; Chico Buarque; Cultura Popular; Portugal.

### RÉSUMÉ

Cette recherche porte sur la cartographie de la géographie de la circulation de l'œuvre poétique et politique de Chico Buarque de Holanda, notamment entre deux pays: le Brésil et le Portugal. Par conséquent, nous apportons au débat deux coupures. Tout d'abord, nous discuterons de la production artistique (théâtrale et musicale) de Chico au cours des années 1970, où il a créé en 1973 les chansons de la pièce Calabar – un compliment à la trahison entre eux Fado Tropical. Puis, en 1974, il compose la chanson Tanto Mar en l'honneur de la Révolution portugaise des œillets. Censurée, la chanson n'est pas enregistrée et obtient de nouvelles paroles en 1978 lorsqu'elle est finalement enregistrée. Il s'agit de présenter les contextes politiques de telles productions, les affrontements et disputes ainsi que les solutions trouvées par l'artiste pour contourner la censure militaire de l'époque. Dans une deuxième

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Geografia Humana da UERJ Maracanã. E-mail: juliadeandrade@gmail.com



section, nous discuterons de la manière dont cette œuvre est incorporée et mise à jour par les artistes portugais et européens des années 70 à nos jours.

**MOTS CLÉS:** Géographie; Chanson; Chico Buarque ; La culture populaire; Portugal.

## INTRODUÇÃO

Na década de 1970, Chico Buarque tem sua carreira artística consolidada dentro e fora do Brasil. Após uma curta temporada vivendo exilado na Itália, ele retorna à sua pátria que está mergulhada na ditadura militar. Uma produção intensa tanto musical quanto teatral o torna figura central na articulação dos processos culturais e sociopolíticos no Brasil e também em uma escala internacional. Buscando entender como se dão os trânsitos internacionais da música brasileira, vamos olhar para a presença de Chico particularmente em Portugal. Trata-se de um mapeamento inicial dos fluxos não apenas dos objetos (discos) e do sujeito (através de shows e entrevistas) mas também das mensagens poéticas e políticas. Como elas circulam e são incessantemente incorporadas, reelaboradas e ressignificadas a cada instante? É, nas palavras de PANITZ e MURILLO (2016), uma investigação multilocal<sup>2</sup>.

Neste presente trabalho analisaremos algumas canções deste compositor, que travam um diálogo direto com Portugal dando um foco espacial aos trabalhos realizados década de 1970. Escolhemos dois momentos para dedicar a análise:

Primeiramente discutiremos a canção **Fado Tropical** que faz parte da peça de teatro chamada **Calabar** (1973) que Chico compõe as canções e também o próprio texto ao lado dramaturgo e diretor moçambicano, Ruy Guerra. Este texto discute, trazendo um conjunto de metáforas e alegorias, a condição submissa do Brasil diante da sua herança colonial. Tema que possuía, no início dos 70, uma pertinência radical frente ao esforço de independência de outras colônias portuguesas como Angola e Moçambique.

Em um segundo momento trataremos a canção composta em 1974, logo após a Revolução dos Cravos, que foi censurada no Brasil. **Tanto Mar**, com sua letra original,

---

<sup>2</sup> “No trabalho multilocal, o que está em jogo, porém, não é o objeto em si, mas o que ele carrega consigo. Alterna-se no campo o acompanhamento do que está em trânsito, mas também daquilo que se fixa para logo após circular novamente” (PANITZ e MURILLO 2016; p179).



é apresentada em Lisboa logo após a revolução, mas só vai receber uma gravação em LP em 1978, já com sua letra modificada.

Esse trânsito entre compositores e suas canções revelam facetas interessantes para os estudos geográficos pois apresenta um circuito de mensagens que trafegavam através das melodias entre os países dando à geografia da música uma dimensão absolutamente instigante.

Chico Buarque vai para a Europa no final do ano de 1968 fugindo da ditadura militar brasileira. Após quase dois anos buscando sobreviver com sua arte na Europa e tendo dificuldades financeiras para sustentar a família o casal - Chico e Marieta - decidem voltar ao Rio de Janeiro. Retornaram ao país em 1971 e logo Chico retomou suas atividades artísticas. Desde o início de sua carreira, esse compositor transitou com muita facilidade entre as linguagens. Mesmo ainda antes de iniciar sua vida profissional, no período em que ainda era estudante de arquitetura, Chico aceita o convite de Roberto Freire para compor as canções da peça **Morte e Vida Severina** (1965) sobre os poemas de João Cabral de Mello Neto. Chico frequentava em meados da década de 60, o segundo ano no curso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em São Paulo. Neste momento ele foi convidado a participar da histórica montagem no TUCA do espetáculo dirigido por Roberto sobre o texto de João Cabral.

Inicia ali uma relação simbiótica entre música, teatro e literatura<sup>3</sup> que ele irá carregar por toda a vida. Assim, a primeira viagem de Chico para a Europa como artista foi com a peça **Morte e Vida Severina**. Esta montagem foi inscrita no festival de teatro universitário de Nancy em 1966. Chico ocupou o lugar do violonista que na última hora não podia acompanhar a trupe. Chegando lá a peça ganhou o festival e teve espaço no Teatro Odeon, em Paris. Após essa experiência, Chico escreveu peça **Roda Viva** que foi encenada no Rio de Janeiro no início de 1968 sob a direção José Celso Martinez Corrêa. Após seu retorno do exílio, o artista intensifica e amplia sua atuação.

---

<sup>3</sup> Em entrevista dada a Paulo Moraes, José Armando Ferrara, cenógrafo de **Morte e Vida Severina** declara: “Roberto chamou Chico (Buarque) para fazer Morte e Vida Severina. E o Chico não tinha nenhuma importância, ele era estudante de Arquitetura, e o Roberto falou: ‘Vamos chamar esse menino aí para fazer a música’. E nós fazíamos as reuniões de Morte e Vida nesta garagem, aí o Chico chaga lá com as musiquinhas da peça” (MORAES, Paulo. **Revolucionário do Tesão: a incrível história do psiquiatra e escritor Roberto Freire, o bigode**. P. 105; 2020).



Sendo assim podemos afirmar, concordando com o próprio Chico Buarque<sup>4</sup>, que os trabalhos que ele executa depois do período do exílio são mais maduros e complexos. Sua obra passa a fazer forte uso de ironia e trabalhar intensamente com a intertextualidade. Decifrar essas veredas, encontrar os diálogos são os principais desafios para todas aquelas e todos aqueles que se dedicam a estudar a obra deste autor. Nada nos parece gratuito.

Faremos então, como anunciado, um mergulho analítico em torno de duas canções: **Fado Tropical** e **Tanto Mar**. Essas duas obras são intensamente citadas por artistas portugueses até os dias atuais. Compreender essas re-apropriações e esses diálogos são os objetivos deste artigo.

## **FADO TROPICAL**

**Calabar ou elogio da traição** foi escrito, antes da Revolução dos Cravos de 1974. Essa revolução colocou fim a mais longeva ditadura da história moderna (1926 – 1974). Ou seja, quando a obra é montada e passa pelo aval dos censores aqui no Brasil em 1973, Marcello Caetano ainda estava no poder em Portugal. Esse contexto é importante de ser lembrando. Ele escreve essa peça juntamente com o diretor moçambicano radicado no Brasil, Ruy Guerra<sup>5</sup>. Em fins de julho de 1973, os dois autores procuram em São Paulo o diretor Fernando Peixoto para dirigir o espetáculo cujo texto já estava liberado pela censura desde o mês de abril. Nas semanas seguintes ao aceite, a turma segue para o Rio de Janeiro, onde acordam que a produção seria feita pelos atores Fernando Torres e Fernanda Montenegro. Marcam a estreia para novembro deste mesmo ano. Durante os meses de setembro e outubro os ensaios acontecem num espaço no bairro de Ipanema, na zona sul do Rio. Dia 30 de outubro os atores passam, finalmente, a ocupar o Teatro João Caetano, no centro da cidade. Porém, quando

---

<sup>4</sup> Entrevista transcrita no prefácio do livro BUARQUE, Chico. **Calabar: o elogio da traição**. 39ª edição – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017

<sup>5</sup> Segundo MENEZES, Washington Mota (2005) o texto **Calabar** usa referências interdiscursivas com a obra **Elogio da loucura**, de Erasmo de Rotterdam. Para a dupla Buarque e Guerra, assim como o filósofo holandês fez com relação ao conceito de loucura – eles desconstruem os valores comumente atribuídos à traição, e põem essa noção em uma dimensão mais ampla e cheia de ambiguidades.



estavam na véspera da estreia, notícias de Brasília chegam informando que a censura estava fazendo uma “nova revisão do texto”, sem prazo para a liberação. A peça não poderia ser encenada sem essa liberação e a estreia foi cancelada. Em meados de novembro, todas as negociações dos advogados junto aos órgãos de censura foram fracassadas. O resultado não poderia ser pior: não só a peça não poderia acontecer, como estava proibida a divulgação do motivo real do cancelamento: a censura. O casal de produtores amargou um prejuízo gigantesco e toda a equipe teve que engolir essa frustração.

Após mais seis anos, em 1979, a peça é finalmente liberada pelos órgãos de repressão e a equipe retoma sua montagem. Chico e Ruy fazem uma nova versão do texto. O diretor Fernando Peixoto também parte de outras bases que faz com que a montagem da peça fique diferente da proposta de 1973. Dia 7 de janeiro de 1980 começam os preparativos para a nova montagem no João Caetano, teatro com mesmo nome, só que desta vez na cidade de São Paulo. Mesmo com tais mudanças, algo no espetáculo continuava atual na visão dos idealizadores. A permanência de um passado mal resolvido de uma nação social-econômica-política-culturalmente ainda colonizada, como disse o diretor em 1980<sup>6</sup>.

A Canção **Fado Tropical** na peça é proferida na voz Mathias de Albuquerque, o governador. Ela é uma das canções mais emblemáticas da obra pois articula um conjunto bastante complexo de intertextualidades ao trazer para a canção referências literárias, históricas musicais e pictóricas.

Para começar podemos pensar na palavra “fado” que, etimologicamente, significa o destino, o vaticínio de algo. Logo o destino do Brasil, enquanto nação, estaria condenado a ser “um imenso Portugal” ou, mais precisamente, “um império colonial”. O fado, é fundamental frisar, foi um gênero musical amplamente utilizado pela propaganda do regime salazarista. Já o termo “tropical” evoca (para todos os brasileiros até os dias de hoje, mas, sobretudo para o ouvinte em 1973) o imenso sucesso da canção **País Tropical** de Jorge Bem gravado em 1969 por Simonal<sup>7</sup>. Essa canção ganhou

---

<sup>6</sup> In: BUARQUE, Chico. Calabar: o elogio da traição. 39ª edição – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017

<sup>7</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qLlMoHzK-Gg>. Wilson Simonal tem uma história que precisa ser revisitada com urgência. Capturado pelos ideólogos reacionários da época, que viam na sua arte alegre e dançante algo capaz de construir uma imagem do Brasil de paz e do



enorme notoriedade na época pois casou perfeitamente com o clima de ufanismo que a propaganda do regime militar brasileiro buscava construir. Para Florent “o mesmo adjetivo (tropical) evoca igualmente a doutrina do **lusotropicalismo**, concebida por Gilberto Freyre, e entusiasticamente adotada pelos ideólogos do salazarismo, como assinala Armelle Enders” (ENDERS, 1997, p.201 apud FLORENT, 2007. P. 03)<sup>8</sup>.

A peça se passa no período colonial quando o governo português tentava, com enorme dificuldade, expulsar os holandeses da zona açucareira de Pernambuco. Desde 1624 as tentativas eram infecundas. A história é contada a partir de alguns personagens: Domingos Fernandes Calabar, personagem real e histórico que foi um soldado mestiço que foi membro das tropas portuguesas no período colonial; Mathias de Albuquerque, português nascido no Brasil que se torna governador de Pernambuco. Henrique Dias, escravo africano alforriado e Felipe Camarão, indígena que se converteu ao catolicismo. Assim, a aliança entre as três “raças fundadoras” da futura nação, permanecia invicta contra o invasor batavo até que Calabar decide mudar de lado. Passou a lutar para o que ele achou ser o melhor para o Brasil e não mais para os interesses da Coroa portuguesa.

O gesto de Calabar, narrado em vários documentos oficiais e livros de história como “a mais vil traição”, é trabalhada na peça carregada de símbolos políticos e geográficos. Calabar era o homem da terra e conhecia como ninguém o território. “Lia nas estrelas e no vento/ Sabia dos caminhos escondidos/ só sabido dos bichos desta terra / de nome esquisito de falar (...) que pensa dum jeito impossível de pensar” (BUARQUE e GUERRA, 2007, p. 31 e 32).

---

convívio sereno entre negros e brancos, ele foi condenado ao ostracismo pelas camadas mais politizadas da sociedade. Nos últimos anos esse tema tem voltado aos debates pois eles revelam muito mais o incômodo em ver um negro hasteando a bandeira da arte negra com orgulho do que um artista à serviço da ditadura. Talvez um dos mais corajosos textos seja o de Aquiles Rique Reis, um dos artistas mais militantes da história da música popular brasileira e membro do MPB4, que escreve um capítulo exclusivo sobre esse tema com o título **Confesso que errei** (REIS, 2004).

<sup>8</sup> Para Adriana Florent trata-se da canção mais emblemática da obra porque nela Chico procura preservar os traços da dramaturgia em três tipos de textos justapostos. Ela explica: “o fado, propriamente dito, que contém três estrofes e o refrão; a réplica de Mathias de Albuquerque ao personagem Frei Manoel de Salvador (...) e por fim, um soneto composto à maneira de Cláudio Manuel da Costa e melancolicamente declamado pelo governador. O conjunto, embora de modo paródico, forma o que Marilena Chauí chamaria de **semióforo**, ou seja, um conjunto de sinais significativos que celebram um valor comum, no caso a própria formação da nação brasileira. (CHAUÍ, 2000. 11, 12 apud FLORENT, 2007. P. 02)



É capturado por Mathias de Albuquerque em 1635, executado pelo crime da mais alta traição, sem que houvesse qualquer protesto emitido pelos holandeses.

Para Adriana Florent, **Calabar** propõe uma reflexão sobre as noções de fidelidade, de patriotismo e de nacionalismo através de um texto de muita ironia. “Em pleno período militar no Brasil, para não falar do salazarismo que vivia seus últimos meses em Portugal e nos países africanos de língua portuguesa que ainda não haviam conquistado a sua independência, esta visão crítica de um episódio consagrado da história oficial revela-se bastante provocante” (FLORENT, A. 2007 p. 02).

A temática da traição então assume diferentes versões. O indígena que se converte à uma nova religião traíndo sua ancestralidade. O negro escravo alforriado que trai o mestiço Calabar em nome do senhor branco. O branco, que já é brasileiro, mas que opta em servir ao governo distante da colônia. Em dramática passagem da peça, Mathias confessa que sofre da tentação de pensar em seu próprio país já que é um brasileiro e que se encontra a serviço da Espanha, à qual está submetido Portugal. Ele fala: “Oh, pecado infame, a infame traição de colocar o amor à terra em que nasci acima dos interesses do rei!”

Chico em entrevista MPB Especial 1973 fala sobre Calabar momentos antes de ser de ser censurada:

“Calabar passou para a história como sendo um traidor. E nós (ele e Ruy Guerra) fomos olhar os livros de história. Até pedi ajuda do meu pai. Olhamos os livros portugueses, brasileiros e holandeses e não encontramos conclusões porque ele mudou de lado. Ele foi para o lado dos holandeses. Numa época que Portugal era dominado pela Espanha. Ou seja, o Brasil era nem brasileiro, nem português. Era uma colônia de Espanha. Ou seja, era uma coisa muito vaga. Se ele passou por dinheiro ou por ideal isso não se define na peça (...) a peça discute então a traição. Até que ponto a pessoa estava traíndo quando está fazendo uma opção individual?” (Depoimento MPB Especial 1973)

Calabar é traído ou é traidor? Morto pelas forças do governo, mas permanece vivo durante toda a peça, na memória dos personagens. Ou como lembrança de saudade ou como assombração cercado de culpa e medo. Barbara, viúva do soldado, revela à amiga Anna:

“Sabe, é até bom eles pensarem que mataram Calabar. Esquartejaram Calabar e esparramaram por aí seus pedaços. Mas Calabar não é um monte de sebo, não. Eu sei que Calabar deixou uma ideia derramada na terra. A gente da terra sabe dessa ideia, colhe essa ideia e gosta dela, mesmo que ande com ela escondida, bem guardada (...) a ideia é dessa gente. Os que não gostam desta ideia vão se coçar, vão fazer pouco dela,



vão achar que é bicho-do-pé. Depois essa ideia maldita vai começar a aperrear o pensamento destes senhores, vai acordar esses senhores no meio da noite. (...). Mas nem adianta esquartejar a ideia e espalhar seus pedaços por aí, porque ela é feito cobra-de-vidro. E o povo sabe quanto se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz” (BUARQUE, 2017; p. 68 e 69)

A ideia impressa na ficção de que Calabar não morre, é bastante forte. A ideia de “cobra de vidro” evocada como metáfora de força diante da imortalidade, é estarrecedora.<sup>9</sup><sup>10</sup> <sup>11</sup>. Ou seja, no texto, Calabar segue vivo, mesmo depois de morto. A canção é provocativa e cheia de ironia:

### Fado Tropical

Oh, musa do meu fado  
Oh, minha mãe gentil,  
Te deixo, consternado,  
No primeiro abril.  
Mas não sê tão ingrata,  
Não esquece quem te amou  
E em tua densa mata  
Se perdeu e se encontrou  
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal  
Ainda vai torna-se um imenso Portugal.

Com avenca nas caatingas  
Alecrins no canavial,  
Licores na moringa  
Um vinho tropical.  
E a linda mulata,  
Com rendas de Alentejo,  
De quem, numa bravata,  
Arrebato um beijo.

Guitarras e sanfonas,  
Jasmim, coqueiros, fontes,  
Sardinhas, mandiocas  
Num suave azulejo  
E o Rio Amazonas  
Que corre atrás-os-montes  
E, numa pororoca,  
Desagua no Tejo.

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,  
Ainda vai torna-se um imenso Portugal.  
Ai esta terra ainda vai cumprir seu ideal,  
Ainda vai torna-se um Império Colonial.

Já no início ouvimos “Oh, musa do meu fado/ oh, minha mãe gentil” que, como na epopeia de Camões onde, no peito lusitano, a musa do poeta se confunde com a pátria, a “mãe gentil” é uma referência direta ao hino nacional brasileiro. O “primeiro de

---

<sup>9</sup> Na realidade, cobra de vidro (*ophiodes striatus*) é o nome popular a uma espécie que vive no Brasil, no Uruguai e em parte da Argentina em áreas abertas e bordas de matas que, na verdade, não é nem cobra e nem de vidro. Trata-se de uma espécie de lagarto que não tem patas, mas tem pálpebras. Sua cauda, muito frágil, pode ser cortada e se refaz sem que se deixe marcas. Reza a lenda que o bicho, mesmo depois de cortado em pedaços, revive

<sup>10</sup> **Cobra de vidro** é também o nome de um livro de Sérgio Buarque publicado na década de 1940, curiosamente. Lembrando que Sérgio é o grande especialista sobre a história colonial portuguesa nas Américas e que foi, como afirmou Chico, consultado durante o feitio da pesquisa.

<sup>11</sup> Cobra de vidro é também o nome do disco de 1978 do MPB4, conjunto vocal que acompanhou Chico em quase todos os trabalhos durante a década de 1970 e que tem um dos repertórios mais politizados do cancioneiro brasileiro.





abril” é o “dia” do golpe de 1964. Aliás, talvez seja importante relembrar que no Brasil existe dois tipos de interpretação da realidade da nação naquele momento: Para um grupo - apoiador do governo militar - o nome dado é “Revolução de 1964” e ela teria acontecido no dia 31 de março. Para o grupo de pessoas contrária a tomada de poder pelo exército, se trata de um “Golpe Militar” e que teria acontecido, justamente, no dia 1 de abril, dia da mentira no Brasil e em alguns outros países.

Logo em seguida podemos encontrar um conjunto de descrições da paisagem tropical permeada com uma outra, impossível de conviver. É como se a geografia do Brasil pudesse acolher - sem conflitos - naturezas distintas. Avencas, espécie que exige grande umidade, luz indireta e não tolera ventos floresce, justamente, na caatinga, domínio morfoclimático absolutamente antagônico. Alecrins, planta que não gosta de muita água nem de muito calor jamais conviveria com a cana de açúcar que precisa de muita água, muito calor e exige quebra-ventos para se desenvolver. Os suaves azulejos não revelam amenidades. A mulata vestindo rendas, na verdade, se trata possivelmente de uma escrava que o poeta “arrebata um beijo”. Esta é uma das violências mais praticadas na colônia onde a mulher negra é frequentemente violentada. Maria Helena Pereira Toledo Machado em seu verbete *Mulher, Corpo e Maternidade* do **Dicionário da Escravidão e Liberdade**, escreve:

“Outro problema que as escravizadas enfrentavam era o estupro, que acontecia em todas as sociedades escravistas. O tema é normalmente silenciado ou idealizado como um encontro amoroso, ou quase, ocorrido sob auspício de uma escravidão íntima e adocicada. Vista como portadora de uma sensualidade exagerada ou como mulheres passivas – interpretação adotada pelo abolicionismo inglês e assumida como realidade por autores como Gilberto Freyre -, quase sempre a culpa do abuso era atribuída às vítimas”. (MACHADO, M. H In SCHWARCZ e GOMES (org) 2018; p 338)

Ou seja, a “bravata que arrebata um beijo da mulata”, é um ato não consentido fruto da violência de uma sociedade racista e machista. E finalmente a imagem mais desconcertante para uma leitora geógrafa que é imaginar um Rio Amazonas, rio de planície, correndo atrás de montes. Mais do que isso, Chico descreve o Amazonas correndo Trás-os-Montes, - região de Portugal de montanhas e plantações de vinhas e



olivais. O maior rio do mundo em extensão e volume d'água vive uma pororoca<sup>12</sup> para desaguar no Tejo.

Por isso afirmamos que **Fado Tropical** revela - através de um conjunto de intertextualidades e ironias – um Brasil mergulhado em contradições e traições. Um país incapaz de romper com suas origens coloniais e eternamente cindido. Marcado pela violência e pelo silenciamento dos mais fracos. Em entrevista dada para a TV em 1978 Chico declara:

“Ai essa terra ainda vai cumprir seu ideal, ainda vai tornar-se, um imenso Portugal. Essa letra foi proibida aqui e lá. Era uma ofensa à Portugal e ao Brasil. Eles, mais tarde, depois da Revolução portuguesa de 1974 vestiram a carapuça. A música que já era proibida aqui ficou ainda mais. Porque o Brasil se tornar uma imenso Portugal virou uma afirmativa muito subversiva, muito perigosa”<sup>13</sup>.

Muito mais poderíamos falar aqui do conjunto de canções de **Calabar** e de como Chico usa de intertextualidades, de um conjunto complexo de referências baseada na chave principal que é a ironia. Porém vamos agora saltar para o ano seguinte quando, em Portugal, assistimos o fim a ditadura salazarista. O mundo acompanha às mudanças naquele pequeno país sentindo uma profunda emoção. Entre os artistas estão Chico e o francês Georges Moustaki. Esse último, confessadamente apaixonado pela canção brasileira, pede a Chico para escrever uma versão de **Fado Tropical**. Porém, a letra em francês é completamente descompromissada com a versão original e narra, mais que tudo, o momento pós Revolução de Abril de 1974. Abaixo trazemos a versão da canção em francês e uma tradução aproximada para o português. Nesta versão francesa o nome também mudou. Passou a se chamar **Portugal**.<sup>14</sup>

Oh muse ma cumplice  
Petite soeur d'exil  
Tu as les cicatrices  
D'un 21 avril  
Mais ne sois pas sévère  
Pour ceux qui t'ont déçue  
De n'avoir rien pu faire

Oh, musa minha cúmplice  
Irmãzinha do exílio  
Você tem cicatrizes  
A partir de 21 de abril  
Mas não seja tão severo  
Para aqueles que te decepcionaram  
De não poder fazer nada

<sup>12</sup> Pororoca é um fenômeno natural que acontece em várias partes do mundo, inclusive no Rio Amazonas. Trata-se de um encontro das águas do mar que, em um determinado momento, retornam para dentro das águas fluviais gerando ondas grandiosas.

<sup>13</sup> Para ver <https://www.youtube.com/watch?v=Pj5VuYSmd4k>.

<sup>14</sup> Para ouvir e ver a versão de George Moustaki, acessar:

<https://www.youtube.com/watch?v=O8ovvUZQ1IQ>



Ou de n'avoir jamais su  
A ceux qui ne croient plus  
Voir s'accomplir leur idéal  
Dis leur qu'un œillet rouge  
A fleuri au Portugal  
On crucifie l'Espagne  
On torture au Chili  
La guerre du Viêt-Nam  
Continue dans l'oubli  
Aux quatre coins du monde  
Des frères ennemis  
S'expliquent par les bombes  
Par la fureur et le bruit  
A ceux qui ne croient plus  
Voir s'accomplir leur idéal  
Dis leur qu'un œillet rouge  
À fleuri au Portugal  
Pour tous les camarades  
Pourchassés dans les villes  
Enfermés dans les stades  
Déportés dans les îles  
Oh muse ma compagne  
Ne vois-tu rien venir  
Je vois comme une flamme  
Qui éclaire l'avenir  
A ceux qui ne croient plus  
Voir s'accomplir leur idéal  
Dis leur qu'un œillet rouge  
À fleuri au Portugal  
Débouche une bouteille  
Prends ton accordéon  
Que de bouche à oreille  
S'envole ta chanson  
Car enfin le soleil  
Réchauffe les pétales  
De mille fleurs vermeilles  
En avril au Portugal  
Et cette fleur nouvelle  
Qui fleurit au Portugal  
C'est peut-être la fin  
D'un empire colonial  
Et cette fleur nouvelle  
Qui fleurit au Portugal  
C'est peut-être la fin  
D'un empire colonial

Ou nunca tendo conhecido  
Para quem não acredita mais  
Veja cumprir o seu ideal  
Diga a eles que um cravo vermelho  
Em flor em Portugal  
Espanha é crucificada  
Torturamos no Chile  
Guerra do Vietnã  
Continue no esquecimento  
Em todo o mundo  
Irmãos inimigos  
Explique pelas bombas  
Pela fúria e pelo barulho  
Para quem não acredita mais  
Veja cumprir o seu ideal  
Diga a eles que um cravo vermelho  
Em flor em Portugal  
Para todos os camaradas  
Perseguido nas cidades  
Trancado em estádios  
Deportados para ilhas  
Oh musa, minha companheira  
Você não vê nada chegando  
Eu vejo como uma chama  
Quem ilumina o futuro  
Para quem não acredita mais  
Veja cumprir o seu ideal  
Diga a eles que um cravo vermelho  
Em flor em Portugal  
Desobstrui uma garrafa  
Pegue seu acordeão  
Que palavra da boca  
Tire sua música  
Porque finalmente o sol  
Aqueça as pétalas  
Mil flores vermelhas  
Em abril em Portugal  
E essa nova flor  
Quem floresce em Portugal  
Pode ser o fim  
De um império colonial  
E essa nova flor  
Quem floresce em Portugal  
Pode ser o fim  
De um império colonial

No dia 29 de julho de 1974, apenas três meses após a Revolução dos Cravos, Georges Moustaki se apresenta em Lisboa no Teatro Maria Matos. O público espera ansioso o término do show com a canção **Portugal**. Acompanhado da cantora chilena Marta Contreas, a versão é recebida com entusiasmo. Em entrevista dada à pesquisadora francês Anaïs Fléchet em 30 de agosto de 2004, Georges Moustaki fala sobre a versão



de **Fado Tropical** e a preocupação em se preservar uma integridade da canção diante de uma tradução<sup>15</sup>.

Porém gostaríamos de trazer aqui, como exemplo, o caso mais extremo desta reapropriação onde a performance rompe completamente com a intensão da canção original talvez seja a versão de Fernando Pereira. Em sua gravação de **Fado Tropical** ele anula por completo qualquer carga irônica da canção e passa a ser executada com uma performance de exaltação a Portugal colonial como se esse fosse o modelo a ser seguido pelo Brasil. Tirada do contexto da peça para a qual foi escrita, a canção pode ficar solta a tal ponto que passa a significar exatamente o contrário do seu sentido original. Entendemos que com o passar dos anos as canções (em particular as escritas para peças de teatro) passam a ganhar certa autonomia e, em novos contextos, ganham outros sentidos. **Fado Tropical** é um destes exemplos. Encontramos desde performances intimistas que rediscutem os contextos políticos da época quanto em programas de auditórios repletos de imagens de um Brasil de belezas naturais e atrativos turísticos. Esse é o caso da versão de Fernando Pereira que, sequestrando a ironia indiscutível da letra, apresenta a mensagem como se o Brasil e Portugal estivessem, finalmente, irmanados.<sup>16</sup> Ou seja a canção, fora de seu contexto, pode assumir uma determinada performance que “diz” algo completamente diferente do que dizia no texto original. Neste caso ele ainda “adicionou pitadas” de Fernando Pessoa do clássico poema **Mensagem** que, no final das contas serviu para construir um discurso muito discutível de que tanto Chico quanto Pessoa acreditam que o Brasil ainda vai ser um “imenso Portugal”. Por isso defendemos aqui que é importante que se evite uma leitura anacrônica e “desterritorializada”. Canções, assim como palavras, quando colocadas em outro contexto, podem dizer o oposto.

---

<sup>15</sup> A pesquisa de Fléchet é bastante profunda e interessante. No livro ela descreve como as canções brasileiras estão presentes na França desde os anos 1920 e analisa em detalhes as regravações e suas versões. Em grande parte, as canções são traduzidas sem nenhum compromisso com a letra original e também sem o aval do compositor. Como não existia instituições de registros, as canções eram registradas na França como sendo dos seus cantores europeus. (Fléchet, 2017)

<sup>16</sup> “Um grande músico Brasileiro, Chico Buarque de Holanda, escreveu um dia um fado lindíssimo unindo Portugal e o Brasil numa linda viagem poética como se existisse um só país. É o que eu quero fazer hoje aqui neste dia”. Afirma, sob violinos, o cantor Fernando Pereira que vai cantando música intercalada por poemas de Fernando Pessoa. Imagens de luzes, florestas virgens, ilhas e mares transparentes em sobrevoos alucinantes escondem a indiscutível ironia da letra. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=JNigas2ljin8>



## TANTO MAR

Passemos agora para uma outra canção de Chico. Esta sim escrita especificamente para a revolução. **Tanto Mar** que foi composta inicialmente em 1974, no calor da Revolução dos Cravos. No ano de 1975 Chico estava em uma grande turnê ao lado de Maria Bethânia que resultou no LP com gravações ao vivo dos shows. Nele estava a canção **Tanto Mar**. Porém ela teve sua letra original censurada pelos militares no Brasil e no disco ficou gravada apenas a versão instrumental. No ano de 1978 Chico grava, pela Philips de Portugal, um LP contendo **Tanto Mar** além de outras canções.

Em janeiro de 1978 Chico vai à Portugal e grava um programa para a RTP chamado “Fados Tropicais de Chico Buarque”. Esse programa, que foi o primeiro transmitido pela TV estatal a cores, teve a participação de Teresa Silva Carvalho e Carlos Paredes. Nele Chico declara:

“É claro que a Revolução Portuguesa mexeu muito com os brios das pessoas aqui. O assunto Portugal virou assunto muito delicado. Virou um tabu falar de Portugal. E eu estava muito empolgado com o assunto e fiz a canção Tanto Mar. Que foi proibida. Agora ela foi liberada (1978) (...) quando a revolução até já mudou de caminho etc. Eu me senti agora obrigado a mudar sua letra. Agora ela se refere à Portugal de agora projetando para um futuro de esperança”.

A letra original só foi liberada três depois, em 1978. Neste momento a revolução portuguesa já havia tomado outros rumos e a democracia popular, que se imaginou naqueles primeiros meses, já fora novamente confinada e substituída. A versão original Chico gravou em um programa da televisão portuguesa nos anos 1970 e em shows mais recentes. Essa primeira versão nunca foi executada no Brasil pelo artista. Abaixo as duas letras do compositor.

### **Tanto Mar (1974)**

Sei que estás em festa, pá  
Fico contente  
E enquanto estou ausente  
Guardo um cravo para mim

Eu queria estar na festa, pá  
Com sua gente  
E colher pessoalmente  
Uma flor do teu jardim

Sei que há léguas a nos separar

### **Tanto Mar (1978)**

Foi bonita a festa, pá  
Fiquei contente  
E ainda guardo, renitente  
Um velho cravo para mim

Já murcharam tua festa, pá  
Mas certamente  
Esqueceram uma semente  
N’algun canto de jardim

Sei que há léguas a nos separar



Tanto mar, tanto mar  
Sei também quanto é preciso, pá  
Navegar, navegar  
Lá faz primavera, pá  
Cá estou doente  
Manda urgentemente  
Algun cheirinho de alecrim

Tanto mar, tanto mar  
Sei também quanto é preciso, pá  
Navegar, navegar  
Canta a primavera, pá  
Cá estou carente  
Manda novamente algum  
Cheirinho de alecrim.

Décadas depois de **Tanto Mar**, uma jovem cineasta e compositora portuguesa lança um documentário chamado **Meu caro amigo Chico**. Nele, encontramos os depoimentos de muitos jovens cantores e compositores que assumem a influência de Chico em suas obras. O documentário de Joana Barra Vaz de 2012 busca encontrar as tais sementes deixadas (e que são citadas por Chico) em algum canto de jardim. A partir disso ela faz um panorama crítico da cena da música popular portuguesa nos dias atuais. Ou seja, são muitos os trânsitos, apropriações e diálogos musicais neste tão grande **Tanto Mar**. Ela declara em entrevista: “A semente não é apenas relacionada ao futuro. Tem haver com a semente do passado. É saudade. Então trata-se de saudade do futuro, saudade do passado e este cruzamento todo. Neste sentido o filme é muito abstrato e é muito pouco semelhante à velocidade que se vive hoje em dia nas redes sociais”. (Depoimento VAZ, 2018)

O ponto máximo do documentário é a gravação da canção com o título do filme **Meu caro Amigo Chico**. A canção contém mais uma vez uma série de intertextualidades que passamos agora a discutir. Esta canção é uma referência explícita à música de Chico e Francis Hime **Meu Caro Amigo**<sup>17</sup>. A canção dos brasileiros, feita em forma de carta em 1976, conta as novidades ao amigo Augusto Boal<sup>18</sup> que ainda estava no exílio<sup>19</sup>. Trata-se de um choro de Francis Hime que Chico colocou uma letra. A intertextualidade entre as duas canções, aparece (mais uma vez) em forma de carta:

---

<sup>17</sup> Para ouvir: [https://www.youtube.com/watch?v=o4\\_UkwRE7NA](https://www.youtube.com/watch?v=o4_UkwRE7NA)”Meu

<sup>18</sup> Um dos mais importantes artistas brasileiros: diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta, foi o criador do Teatro do Oprimido. Com mais de 22 livros publicados e traduzidos para diferentes países. Em 1971 é preso e torturado e se exila na Argentina e depois no Peru e Equador. Vai também para Portugal por dois anos onde monta espetáculos com a trupe Barranca. Godinho e Francisco Fanhais participam das montagens.

<sup>19</sup> Segundo Luís Filipe de Lima em entrevista dada à autora em 07 de junho de 2021. Ele explica: “**Caro Amigo** é a carta que o Chico responde ao Boal. O Boal escreve, escreve, escreve e ele não responde. Um dia resolve responder em forma de canção. O Chico já tinha voltado e o Boal ainda estava lá”.



### Meu caro amigo, Chico

Aqui na terra sob esses céus de sempre  
Há muito bailarico  
Em junho mês dos Santos e projeto são tantos  
E festas eternamente  
E, no entanto, é fatal a dor de Portugal  
Não será por acaso  
Vi onde isso, nem sei  
Que Mc Cartney fez cá o fato Yesterday  
Parece que foi ontem  
Aqui tudo tão ontem  
Jovem alma caduca  
Fitemos esse nunca  
Ajuda, caro amigo Chico  
Aqui na terra vamos tristes para a alegria  
Há muito bailarico  
Talento, verdes ano e milagres são tantos  
O amor de cada dia  
E, no entanto, é fatal saudade em Portugal.

Interessante que nas leituras apresentadas sobre a cena da canção em Portugal sempre aparece esse sentimento duplo e dialético de “saudades do futuro” e uma melancolia saudosista e envelhecida. “Aqui tudo tão ontem, jovem alma caduca” nos afirma JP Simões. Mesmo com festas e bailaricos<sup>20</sup> é falta, dor e a saudade em Portugal. Interessante também é a referência pop na letra acima de que até mesmo **Yesterday** teve a letra escrita justamente em Lisboa em uma viagem de McCartney e sua mulher Asher no ano de 1965. Em entrevista dada à autora em 21 de junho de 2021, Joana nos conta um pouco sobre essa canção que leva o nome do documentário:

“Essa é do Tomás Cunha Ferreira e Jacinto Lucas Pires. Eles escreveram no processo do filme, portanto já na segunda fase. Essa foi a única música que pode ser considerada banda sonora original. (...) Essa foi uma encomenda minha (e no

---

<sup>20</sup> Bailes populares em Portugal cuja a origem remonta à vida rural. Festas feitas na rua ou em salões, em geral durante as festividades de junho, mês dos santos. Aparece como referência em inúmeras canções tradicionais portuguesas.



filme) eu tentei captar os sons, a geografia e juntá-la com uma coisa que tivesse essa dimensão de memória. Porque a canção começa a aparecer quando eles estão numa casa de banho, há uma espécie de fantasma quando as salas estão vazias. Eu fiz questão de expor todos num mesmo lugar porque eles se sentiam separados. Tentei criar essa coisa de que estamos todos ligados. Estamos ligados mesmo quando não nos damos conta. (...) E esse é meu cunho no filme nestes minutos finais (...) Jacinto é um escritor muito perspicaz e percebeu durante o processo de feitura do filme e a canção explica tudo. Ela é um pedido de “ajuda”. Me ajuda, caro amigo! Ela acaba assim. O Jacinto Lucas Pires canta e o Tomas Cunha Ferreira toca guitarra. Nesta música aparece o Pedro Sá porque ele estava em turnê com o Caetano na época em Portugal.

Essa geração portuguesa está em franco diálogo com Chico e com a música brasileira. J.P. Simões, presente no documentário, talvez seja uns dos exemplos mais contundentes. Em 2007 lança seu primeiro álbum solo com o título “1970” que além de ser o ano de seu nascimento é também a década que se consolida de um projeto de país que apareceu como potência. É justamente neste trabalho que ele próprio chamou de luso-sambas que ele se declara “filho espiritual de Chico Buarque”<sup>21</sup>. Por ter morado no Rio quando criança ele declara que suas influências são fortemente brasileiras como Edu Lobo, Vinicius, Tom e, claro, Chico<sup>22</sup>.

Para finalizar gostaríamos de dizer que a influência de Chico Buarque no cancionário português é muito mais ampla do que discutimos até aqui. O maior exemplo disso é escutar que nomes consagrados da cena portuguesa como José Cid apresente uma canção onde ele venha pedir à Chico Buarque que cantasse um fado para ele “com um sabor à jazz, com um cheio à samba para flori num vaso na minha varanda”. Em **Se Chico Buarque me cantasse um fado**, o eu-lírico solicita na letra da sua canção, que seja um fado para ser cantado no Central Park, no Corcovado ou na Rocinha. Em sua performance, mesclando por frases musicais de **Garota de Ipanema** (talvez uma das canções brasileiras mais conhecidas no mundo), José Cid segue animado com a ideia desta mestiçagem feita entre Copacabana, o jazz nova-iorquino e o “fado mulher, um fado crioulo, um fado ternura” (com alguma dor, claro) que saúda a mistura<sup>23</sup>! Ou seja a influência de Chico na cena portuguesa pode ser ampla, complexa e cheia de desdobramentos no universo criativo ou pode igualmente ficar restrita a um “vaso de varanda” capaz de brotar aqui, lá ou em acolá. Não importa, desde que será móvel e

<sup>21</sup> Agradeço à Joana Barra Vaz as informações sobre esse compositor.

<sup>22</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2106200702.htm>

<sup>23</sup> Para ouvir **Se Chico Buarque me cantasse um fado** de José Cid, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=-3gqIfCfAUA>





adaptável. Fado, samba ou jazz capaz de ser entoado em qualquer parte. Um produto da globalização capaz de estar a venda nas grandes capitais mundiais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos neste artigo parte de nossas pesquisas que buscam construir um mapa poético e político de Chico Buarque na escala internacional. Para isso selecionamos algumas músicas que tratam diretamente desta relação entre Brasil e Portugal e analisamos como tais canções são incorporadas e reapropriadas até os dias atuais. Primeiramente apresentamos como Chico Buarque sempre trabalhou sua poética e sua estética juntamente com a política. Essa marca é percebida desde o começo da sua carreira e está presente até os trabalhos mais recentes. Essa característica é mais ou menos explícita dependendo do contexto político e da censura que o artista enfrenta ou enfrentou. Na década de 1970, por exemplo, ele recorre a um episódio do Brasil colonial para discutir a posição subalterna do Brasil diante do poder internacional e o papel colonial de Portugal ainda exercia naquele momento histórico.

Mostramos também como as canções escritas para determinadas circunstâncias ganham autonomia e novos sentidos com o passar dos anos. Isso se dá, primeiramente, quando as músicas são executadas em outros momentos históricos, ou seja, em outros tempos e outros espaços. Também trouxemos a questão das traduções que, em alguns casos, mudam as letras mudando assim o sentido e a importância da canção. E finalmente apresentamos como uma determinada performance pode retirar significados da canção aniquilando seu sentido original. Isso ficou bastante explícito no exemplo de Fernando Peixoto de **Fado Tropical** onde além de violinos, mulheres vestindo roupas vermelhas sensuais acabam mostrando que o Brasil é, afinal, um paraíso tropical. Nesta construção discursiva ele ainda aliou trechos do poema de Fernando Pessoa do livro **Mensagem** em que este reivindicava o papel grandioso da nação portuguesa e de sua glória esquecida. Essa junção se deu de tal maneira que o resultado final é absolutamente distante do original. O Brasil é um “imenso canavial” e deveria se “tornar um império colonial”.

Por mais esdruxulo que possa soar essa performance em relação à canção composta por Chico, ela não está muito distante de parte de um entendimento ainda



presente. Vale lembrar que após a Revolução dos Cravos, grande parte dos militares portugueses que sustentaram essa duradoura ditadura, recebeu asilo no Brasil. O próprio Marcello Caetano veio morar em Copacabana no Rio de Janeiro onde faleceu em 1980. Aqui se tornou professor da Universidade Gama Filho e recebeu título de professor *honoris causa* na Universidade de Direito de Osasco UNIFIEO. Em suas memórias, escreveu: “Sem o Ultramar estamos reduzidos à indigência, ou seja, à caridade das nações ricas, pelo que é ridículo continuar a falar de independência nacional. Para uma nação que estava em vésperas de se transformar numa pequena Suíça, a revolução foi o princípio do fim. Restam-nos o Sol, o Turismo, a pobreza crônica, a emigração em massa e as divisas da emigração, mas só enquanto durarem. (...) As matérias-primas vamos agora adquiri-las às potências que delas se apossaram, ao preço que os lautos vendedores houverem por bem fixar. Tal é o preço por que os Portugueses terão de pagar as suas ilusões de liberdade” (CAETANO, M 1985, p 208). Em outras palavras, para pessoas como ele e tantos outros o Brasil, Moçambique ou Angola deveriam seguir sendo colônias ultramarinas capazes de fornecer matérias-primas. Ou seja... um eterno canavial.

Em resumo o que discutimos neste artigo é que as canções podem adquirir diferentes significados e representar posições distintas a depender de um conjunto de artifícios que lançam mão. Isso pode passar pela letra, pelo arranjo musical e também pela performance cênica/imagética do show, do clipe etc. O resultado deste conjunto discursivo também não pode ser desconsiderado, por mais anacrônico que possa parecer. Sobretudo nos dias atuais onde estamos vendo ressurgir visões de mundo que imaginávamos definitivamente sepultadas. Ou seja, nada é gratuito.

E para finalizar, este artigo defende a ideia de que a globalização não trouxe a anunciada homogeneização cultural que esperava<sup>24</sup>. Um movimento em que a cultura hegemônica fosse capaz de aniquilar a presença de outras sonoridades locais. Não é isso que estamos encontrando. O que foi encontrado é, de um lado, um desejo de construção de uma música capaz de ser entoada em Copacabana, Lisboa ou Nova Iorque e que tenha um “sabor à jazz e um cheirinho à samba” devidamente “enlatada” num vaso

---

<sup>24</sup> “Mais do que a homogeneização, o que se verifica é um processo contínuo de criações de situações totalmente novas a partir do contato entre elementos e formas sociais de distintos lugares e também a recomposição de situações geográficas e culturais pretéritas, mas que se engendram de forma desigual em um sistema-mundo”. (PANIZ E MURILLO, 2016; p. 179)



capaz de ser um produto vendável em toda parte. Mas por outro lado notamos a presença de um crescente emaranhado de fluxos e refluxos. Musicalidades que acessam ancestralidades e dialogam com tradições esquecidas ao mesmo tempo que se inserem num vertiginoso universo de sonoridades globalizadas. O que estamos constatando é uma troca de informações, gostos e mensagens dando à cultura enorme complexidade. As canções atravessam mares e pousam em novas paradas carregadas de novos significados sempre múltiplos e diversos.

### BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, Ana Francisca; FURLANETO, Beatriz; AUGUSTO, Carlos e DUARTE, Miguel. **Geografias Culturais da Música, do som e do silêncio**. Lab2 PT 2020.
- BRITO, Eleonora Zicari Costa de (2016). **Música brasileira em vozes portuguesas**. In ArtCultura, Uberlândia, v18 n33, p. 175 – 183, jun.-dez. 2016.
- BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy (2017) **Calabar: o elogio da traição**. 39 ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CASTRO, Maurício Barros de. **Diário do Projeto Kalunga: memórias e narrativas de uma missão de músicos brasileiros na guerra civil de Angola**. Textos escolhidos de Cultura e Artes Populares, v. 13. N.1, mai.2016.
- FERNANDES, Rinaldo de (org) **Textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. – Rio de Janeiro: Garamong: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FIUZA, Alexandre Felipe **Um ponto sobre o Atlântico: os exilados e as relações entre polícias políticas brasileiras e portuguesas (1950 – 1970)** In Antítese, 7, n13 p.210 – 227, 2014 Acesso em 20 de maio de 2021.
- FLÉCHET, Anaís. **Madureira Chorou... em Paris: a música popular brasileira na França do século XX**. Tradução de Carlos Nougé – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- FLORENT, Adriana Coelho. **Um suave azulejo: o retrato ambivalente da nação em ‘Fado Tropical’ de Chico Buarque** In Encontro Regional da ABRALIC, 2007 In: [https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ADRIANA\\_FLORENT.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ADRIANA_FLORENT.pdf) Acesso em 20 maio 2021.
- GARCIA, Walter. **Da Discussão é que nasce a luz: Canção, teatro e sociedade**. Ebook – Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.
- HOLLANDA, Chico Buarque de **Tantas palavras/ Chico Buarque**. Projeto gráfico de João Baptista da Costa Aguiar. – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo (2018). *Mulher, Corpo e Maternidade* In **Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos**. SCHWARCZ, Lília e GOMES, Flávio (org) 1 Ed. – São Paulo: Co das Letras.



- MACHADO, Regina (2012). **Elogio da traição de José de Alencar a Chico Buarque e Ruy Guerra**. Revista Espaço Acadêmico n 128 – janeiro de 2012. In: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/13908/8517>. Acesso em 20 de maio de 2021.
- MENESES, Adélia Bezerra de **Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque**. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MENEZES, Washington Mota. **A memória discursiva de Calabar**. In: Revista Cadernos de Estudos e Pesquisas do Sertão, Quixadá, 2013.
- MONTEIRO, José Fernando Saroba (2018) “Festivais da canção: música, medea e censura durante os regimes autoritários em Brasil e Portugal”. In **XVIII Encontro de História da Anpuh-Rio: Histórias e Parcerias**.
- MORAES, José Geraldo Vince; SALIBA, Elias Thomé (org). **História e Música no Brasil**. – São Paulo: Alameda, 2010.
- MORAES, Paulo. **Revolucionário do Tesão: a incrível história do psiquiatra e escritor Roberto Freire, o bigode**. – São Paulo: Passavento, 2020.
- PANITZ, Lucas e MURILLO, Luís Felipe (2016) Etnografia Multilocalizada em Antropologia e Geografia. In HEIDRICH, Álvaro; PIRES, Cláudia Zeferino. **Abordagens e práticas da pesquisa qualitativa em Geografia e saberes sobre espaço e cultura**. Ed. Letra 1.
- REIS, Aquiles Rique (2004) **O Gogó de Aquiles: cantor do MPB4 revela que viu e ouviu na intimidade da música popular**. São Paulo – A Girafa Editora, 2004.
- SARDO, Susana; GODINHO, Sérgio e ALMEIDA, Pedro Faria **Portugal e Brasil: partilha e despatrialização da música**. (2012) Acesso em 20mai2021. Ver: [https://ria.ua.pt/bitstream/10773/13431/1/20\\_7\\_musica\\_pp.pdf](https://ria.ua.pt/bitstream/10773/13431/1/20_7_musica_pp.pdf)
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo. **Marcello Caetano: Confidências no exílio**. Lisboa, Editorial Verbo, 1985.
- SOUZA, Tarik (org e prefácio) **O som do Pasquim** – Rio de Janeiro: Desiderata, 2009
- TATIT, Luiz **Todos Entoam: ensaios, conversas. Canções** – São Paulo: Publifolha, 2007.
- ZAPPA, Regina. **Chico Buarque para todos**. – Rio de Janeiro: Imã Editorial/Livros de Criação, 2016