



Música e política – a arte como interface da violência em *Bastidores*, de Chico Buarque de Holanda

Music and politics – art as an interface of violence in *Bastidores*, by Chico Buarque de Holanda

Ana Lúcia Montano Boessio¹

Magnum Soria Patron²

Otávio Botelho Rosa³

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o papel da arte como representação histórica da violência; mais especificamente, analisar a relação entre a música de Chico Buarque, *Bastidores*, e esse momento marcante da ditadura militar brasileira, e de que forma essa relação ressignifica a arte, o artista e o próprio texto.

Palavras-Chave: Música. Violência. História. Literatura. Chico Buarque de Holanda.

Abstract: The aim of this article is to analyze the role of art as a historical representation of violence; more specifically, analyze the relation between Chico Buarque's song, *Bastidores*, and that striking moment of the Brazilian military dictatorship, and how this relation brings new meanings to art, to the artist, and the text itself.

Keywords: Music. Violence. History. Literature. Chico Buarque de Holanda.

O ano era 1981 e, nas danceterias, entre *rock music* e *Bee Gees*, lá estava ele: o grande Cauby Peixoto preenchendo as noites com a sua voz cantando *Bastidores*, de Chico Buarque de Holanda. O que muitos jovens não sabiam era que aquela música, naquele momento, estava adquirindo dimensões e significados históricos, uma vez que ficaria para sempre vinculada a um dos atos mais representativos da resistência à ditadura militar no Brasil – o atentado à bomba durante o show no Riocentro, ocorrido no dia 30 de abril de 1981, no Rio de Janeiro, em homenagem ao dia do trabalhador. Vale salientar que a obra poético-musical de Chico Buarque, com seu texto forte e sutil não é

¹ Doutora em Literatura Inglesa pela UFRGS, na linha de pesquisa “Teorias Literárias e Interdisciplinaridade”. Professora adjunta do curso de Licenciatura em Letras/Espanhol e Respectivas Literaturas e coordenadora do LALLI – Laboratório de Literatura e outras Linguagens, da Universidade Federal do Pampa- UNIPAMPA/Jaguarão-RS.

² Graduando do Curso de Licenciatura em Letras/Espanhol e Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Pampa- UNIPAMPA/Jaguarão-RS.

³ Graduando do Curso de Licenciatura em Letras/Espanhol e Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Pampa- UNIPAMPA/Jaguarão-RS.

uma manifestação isolada; ela está inserida num processo muito mais amplo, num movimento claramente engajado de crítica social e política que estabelecia uma relação entre arte e resistência. Esse movimento vinha se forjando desde os anos 60 e tem como grandes representantes o Teatro do Oprimido e o Cinema Novo. Sendo assim, o objetivo deste artigo é analisar o papel da arte como representação histórica da violência; mais especificamente, analisar a relação entre a música de Chico Buarque, *Bastidores*, e esse momento marcante da ditadura militar brasileira, e de que forma essa relação ressignifica a arte, o artista e o próprio texto.

Fazendo uma retrospectiva do atentado de 30 de abril de 1981, no Riocentro, o que vem a nossa mente em primeiro lugar é o quanto o Regime Militar no Brasil deixou rastros de violência por onde passou. As torturas, inevitavelmente, eram impostas a quem contrariasse o poder, sem distinção de gênero, classe social ou faixa etária. Com a queda do presidente João Goulart, em 1964, o governo conduzido por generais foi fatal ao Brasil. Desde então, pessoas que não aceitassem o que era determinado pela hierarquia militar terminariam seus dias em um pau-de-arara, ou talvez em uma geladeira de um Departamento de Operações de Informações – Centro de operações de Defesa Interna (DOI-CODI). Segundo o projeto BNM, 1986, isso foi amenizado somente com o apoio do Conselho Mundial de Igrejas (CMI) que, em dezembro de 1984, conseguiu levantar a questão das torturas que estavam sendo praticadas, com a chamada “Convenção contra a Tortura e outro Tratamento ou Castigo Cruel, Desumano ou Degradante”. O auxílio prestado pelas instituições religiosas foi útil e importante, mas não capaz de extinguir aquela situação.

Vale salientar que, além dos ataques aos direitos humanos, houve também a ofensiva cultural. Os artistas, em geral, eram mal vistos por seu trabalho contra o regime militar e, conseqüentemente, eram reprimidos, uma vez que utilizavam a arte, com sua carga de implícitos, como ferramenta para seus protestos ao regime, em suas manifestações culturais. O poder desses artistas engajados na luta política era evidente; eles conseguiam atingir um grande número de pessoas, motivando-as a apoiar a causa e defender os seus direitos. Foi esse movimento que levou à prisão de artistas como Chico Buarque de Holanda, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, dentre outros.⁴

Foram anos marcados pelo exílio de muitos desses artistas e ativistas da cultura, sendo que vários são os desaparecidos políticos que até hoje não retornaram ao lar. Esse período, desde os anos 60, no Brasil, foi também marcado pelo surgimento de outros

⁴ As prisões dos artistas mencionados se dão ao final dos anos 60. Geraldo Vandré em 1968, Chico Buarque de Holanda em 1969, bem como Caetano Veloso em 1969.

movimentos sociais, como o Feminismo, a Reforma Agrária, a luta pela Igualdade Racial, entre outros. Foram muitos os crimes contra a cultura brasileira. O sistema repressivo do Regime Militar, ao final dos anos 70, foi marcado pelo assassinato de pessoas que ficaram na memória histórica do Brasil, como o jornalista Wladimir Herzog, em outubro de 1975, além da morte do metalúrgico Manuel Fiel Filho, no ano seguinte. O início da utilização de bombas fez diferença no contexto repressivo. Eram lançadas em bancas de jornal, com o intuito de vitimar vendedores da esquerda, contrários à Ditadura; e não somente contra esses indivíduos, mas também contra órgãos federais. Segundo ARNS (1986, p.46),

Nessa mesma época, bombas haviam sido detonadas na sede de importantes entidades identificadas com forças progressistas: a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI) no Rio, em agosto de 76; no Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP), em São Paulo. Minas Gerais foi outro Estado bastante atingido: um balanço efetuado em outubro de 1978 registrava 13 atentados a bomba, além de ameaças, depredações e assaltos, que perfaziam um total de 24 ações.

Enfim, era um período em que a sociedade brasileira passava por uma série de mudanças políticas. O Presidente da República em exercício, Ernesto Geisel, foi substituído pelo também General João Batista Figueiredo, em 15 de março de 1979. Por serem aliados políticos, o então presidente seguiu com a promessa de dar continuidade às propostas de Geisel até o final de seu mandato em 1985. E é justamente no período em que Figueiredo iniciava o seu mandato, que ocorreram alguns rompimentos na conjuntura política do Regime Militar. Dá-se início ao uso de uma “máscara” para inibir a identidade dos mandantes dos atentados, o uso de siglas, para camuflar antigos agentes dos órgãos de tortura, sendo que um dos atentados mais relevantes, ou emblemáticos, mesmo que não concretizado, ocorreu em 30 de abril de 1981 – o chamado ataque ao Riocentro.

O Dia do Trabalhador do ano de 1981 havia sido programado para ser festejado com um Show de Música Popular Brasileira. O evento foi promovido pela CEBRAD – Centro Brasil Democrático – e naquela noite passariam pelo palco artistas como: Chico Buarque, Alceu Valença, Ângela Rô Rô, Fagner, Gal Costa, Cauby Peixoto, João Bosco,

dentre outros. O momento seria algo agradável aos trabalhadores naquela noite de quinta-feira; o que poucos sabiam é que um dos maiores ataques à sociedade brasileira estava por acontecer. Os protagonistas desse crime se organizaram em um restaurante distante, mais especificamente em Grajaú-Jacarepaguá, partindo rumo ao Riocentro; eram aproximadamente 15 homens em 07 carros. Até mesmo o serviço de segurança que seria realizado por policiais foi cancelado, com a desculpa de que o evento era particular, e que seus organizadores deveriam providenciar o sistema de segurança.

A Polícia Militar sempre fizera policiamento nos eventos do Riocentro. Naquela noite, a previsão era que o show do Dia do Trabalhador reunisse um público de 20 mil pessoas. Atrairia, por certo, bêbados, desordeiros, brigões, ladrões ou talvez coisa pior. Deixar um evento daquele porte sem policiamento era um convite ao sinistro. (FIGUEIREDO, 2005, p. 314-315)

Os autores do ataque, por utilizar uma identidade “mascarada”, conseguiram com que este fosse arquivado, só sendo desarquivado muitos anos depois. Os integrantes do Puma em que a bomba estourou eram homens do DOI-CODI; seus órgãos superiores, após perceberem a falha do atentado, procuraram afirmar que aquilo não seria um atentado ao Riocentro, mas sim contra os integrantes do veículo, acusando que as bombas foram depositadas no automóvel a fim de assassinar os seus integrantes, e que a autoria deste seria desconhecida. Esta e outras ideias, felizmente, não prevaleceram e, depois de muitos anos, o desarquivamento do processo levou ao indiciamento do capitão Wilson Luís Chaves Machado, e o Ex-chefe do SNI Newton Cruz, por falso testemunho.

No dia do show, marcações em placas com siglas de grupos já exterminados, emergiram – aquilo seria uma forma de autenticar que o ataque ao Riocentro tinha sido organizado por algum grupo de esquerda, ou até mesmo gerar desinformação sobre o fato. Segundo (FIGUEIREDO, 2005, p. 316):

O quadro da tragédia estava montado. Um bando terrorista armado de bombas e revólveres se dirigia para o Riocentro, onde eram esperadas 20 mil pessoas. Não havia um único policial nas redondezas. E a segurança privada do evento estava sendo comandada por um mecânico. O show estava marcado para

começar às 9:00 da noite. Às 7:00, surgiram mais sinais de que algo sinistro estava sendo armado. Algumas placas das vias que levam ao Riocentro estavam pichadas com a sigla VPR – grupo armado de esquerda que havia sido exterminado pelos órgãos de segurança e informação em 1972. A VPR não havia ressuscitado. A pichação era obra dos terroristas do Cabana da Serra, uma tática clássica de *desinformação*.

Enquanto a MPB alcançava seu auge com os ouvintes, se esquematizava no estacionamento o apagamento da cultura popular brasileira. As canções carregavam em suas entrelinhas críticas ao atual regime. Naquela noite, o medo voltava a atormentar muitas pessoas, tendo em vista que o período pós-regime militar já seria como um tom de liberdade. Isso assustou alguns integrantes de um grupo que organizava às escondidas o que até hoje é considerado um dos melhores trabalhos sobre a violação dos Direitos Humanos no regime.

Em abril de 1981, por exemplo, quando o Projeto BNM se encontrava em pleno desenvolvimento, o acidente terrorista do Riocentro, que vitimou dois militares do DOI-CODI, um deles fatalmente, veio evidenciar que os órgãos de repressão estudados pela pesquisa permaneciam em ação, ainda eram capazes de crimes tão dementes, quanto aquele que se tentava praticar contra milhares de jovens reunidos para um show de música popular brasileira, em comemoração ao 1º de Maio. É inegável que os envolvidos com o projeto BNM passavam por um certo susto em episódios assim (ARNS, 1986, p.23).

Felizmente, o que poderia ser um atentado aos trabalhadores e artistas presentes no Riocentro, naquela noite, falhou: a primeira bomba, que seria arremessada na caixa de energia do prédio, caiu ao lado do muro e, por consequência, a bomba explodira dentro do Puma no estacionamento, vitimando o general Guilherme Pereira do Rosário e deixando ferido o capitão Machado. Os presentes no show apenas ficaram sabendo do atentado no final das apresentações, quando Gonzaguinha sobe ao palco e lhes informa: “Pessoas contra a democracia jogaram bombas lá fora para nos amedrontar.”

Dentro desse contexto, pensar a música/poesia de Chico Buarque é pensar o ser na sua humanidade mais complexa e, ao mesmo tempo, visceral; é também pensar o ser situado num mundo, num Brasil que sangrava escondido pela violência mascarada de um ufanismo imposto, pelo “Ame-o ou deixe-o”, pelo AI 5, pela tortura nas suas mais variadas dimensões. E como todo texto ricamente poético, vem carregado de rugas, de significâncias empregnadas de tempo, de carga social e cultural, de protesto. E nesse contexto, o Palco e suas personas tornam-se a metáfora perfeita para o grito, a denúncia e o choro.

Chorei, chorei, até ficar com dó de mim
E me tranquei no camarim
Tomei um calmante
Um excitante e um bocado de gim
Amaldiçoei o dia em que te conheci
Com muitos brilhos me vesti
Depois me pintei, me pintei, me pintei, me pintei.

No primeiro refrão, observa-se, tanto pela melodia da música quanto pelas palavras, uma possibilidade de pertença aos sentimentos da paixão perdida. O amado caçoando dos sentimentos desse “eu lírico”. A ilusão, aqui, denota uma possibilidade de acordo e, ao mesmo tempo, rejeição desse amado. No entanto, o contexto histórico que envolve a canção, acabou por fazer com que ela adquirisse a dimensão de antiface da Ditadura Militar no Brasil, permitindo que se estabeleça uma relação entre o “eu lírico” do poema e o povo brasileiro, especialmente os militantes da cultura e das comunicações, violentamente silenciados pelos desmandos do militarismo.

A sonoridade, o ritmo de *Bastidores* é o bolero, sendo que a continuidade de notas que se alargam dos graves aos agudos intensifica os sentimentos de paixão e dor presentes no texto: um “eu lírico” em crise, que chora, tranca-se num camarim e toma uma mistura de “calmante, excitante e um bocado de gim”. Essa imagem de dor desvela a amplitude de um mascaramento que busca a sua sobrevivência na *persona* – a bem conhecida máscara que usa o riso, a arte para esconder o pranto. E, desse modo, o baile de máscaras (Palco) torna-se o espaço da (ou o desejo de) transgressão, que se defronta com a impotência diante de um sistema de violência à pessoa e à sociedade, e que acaba gerando um desejo de fuga pelo suicídio ou pela sempre resiliente máscara da arte –

única voz que encontra espaço/palco para escuta, para interlocução: “Depois me pinte, me pinte, me pinte, me pinte”. Neste caso, o palco torna-se também o espaço que reflete o sujeito contemporâneo, pósmoderno, marcado por uma identidade multifacetada, desintegrada; um sujeito em crise diante da impermanência, da rapidez das mudanças que dissolvem as tradições, os valores e crenças constitutivos de um “Eu” integral, como era o sujeito iluminista (BAUMAN, 2001). Esse sujeito pósmoderno vai estabelecer uma relação com o social também de modo novo, multifacetado; uma relação constituída de fragmentos de memória, que ele tenta arduamente manter, levar consigo. Isto, numa tentativa de dar conta dos processos históricos em que está inserido (HALL, 2006) e que, ao mesmo tempo, tornam-se tão etéreos, voláteis que parecem não se solidificar no mundo da matéria. Esse sujeito atormentado, que teme desaparecer pelo apagamento dessa memória irá buscar justamente nos espaços da cultura a sustentação dessa identidade fragmentada. E o palco, espaço de cultura por excelência, abrirá seus braços para acolher o novo homem, mas o conforto será apenas aparente porque ali até mesmo a máscara que o protege, que oculta seu estado de desintegração, será tão impermanente quanto a realidade circundante. Então, esse sujeito se pintará tantas vezes quantas forem necessárias para fazer sua dor e medo manifestos àqueles que forem capazes de ler o poema e depreender dele suas sutilezas.

E aí, mais uma vez, a genialidade de Chico Buarque se desvela especialmente na escolha lexical que faz: nota-se, por exemplo, na segunda estrofe, uma reação de repulsa do “eu lírico” diante do amado não correspondente, e o verbo em destaque é “amaldiçoei”. O cantor, o artista que se pinta, que chora e que contesta através das canções tristes, anseia por uma nova realidade, da mesma forma que o artista/sujeito social grita, canta e chora pelo retorno de uma pátria livre, por um Brasil democrático e mais justo. Aqui, a metáfora do remédio, dos coquetéis entorpecentes, ao mesmo tempo em que intensifica um estado aparente de letargia e alienação, evoca uma vontade daquele que, quase desistindo, quer ainda acreditar; e é através da arte, no palco, que ele, o artista/sujeito histórico busca o espaço da resistência à realidade tenebrosa que nosso país enfrentava.

De fato, o mascaramento do artista que canta pintado no palco de *Bastidores* encontra mais pontos de confluência entre o autor e o momento histórico daquela apresentação: como é sabido, naquele dia quase trágico, e apesar de ter sido um dos articuladores do show, Chico Buarque não quis se apresentar – estava afastado dos palcos há algum tempo – mas acabou comparecendo ao Riocentro durante o show. Enquanto todos os artistas se apresentavam no grande palco, sem saber o que estava

acontecendo, enquanto Cauby fazia sua memorável *performance*, foi ele, Chico, o primeiro a ser informado das bombas por meio de um telefonema anônimo, e foi ele também que teve que decidir se o artista deveria ou não tirar a máscara no palco e desvelar a história, ou seja, se contavam ou não à plateia sobre os atentados, o que de fato fizeram.

Já na quarta estrofe de *Bastidores*, é possível identificar o “eu lírico” buscando certezas dos sentimentos expressos nas estrofes anteriores, a falta do amado que já não se encontra mais no lar onde vivenciara o amor a dois. Pode-se inferir que a ida ao lar seja somente uma ação reflexiva, pensada, imaginada, visto que a canção não termina com uma saída iminente do artista; na verdade, há uma transmutação, pois na verdade quem chora é o homem e não o artista. Não há uma troca de ambientes. Tudo se dá no próprio salão, no palco durante a canção em movimento. Como na poesia de Chico, este episódio, que mescla biografia, artista e arte desvela também uma condição que transcende o individual e faz do espaço coletivo, o espaço de construção de memória, atribuindo à arte um papel de estandarte da história, que rompe com as amarras do controle da censura e, como os *Parangolés*, de Hélio Oiticica, constitui-se como manifestação da cultura e da história no próprio fazer-se, no momento mesmo em que se constrói diante do ouvinte – estabelece-se aí um tripé inseparável entre artista, obra e espectador. Naquele momento, as capas giraram, dançaram e ganharam vida, significado histórico e a condição de fragmento de memória que, certamente, será mantido vivo por muitos dos que presenciaram aquele momento.

Cantei, cantei
Jamais cantei tão lindo assim
E os homens lá pedindo bis
Bêbados e febris a se rasgar por mim
Chorei, chorei até ficar com dó de mim.

A quinta estrofe pode ser chamada de segundo refrão; a melodia repete-se igual a do primeiro. Nessa estrofe-refrão fica clara a argumentação de que há toda uma ilusão de saída do artista, de uma transcendência de espaço e tempo, pelo fato de querer ir atrás do amado já não tão querido. A música termina com uma terceira repetição do refrão, onde o “eu lírico” sente-se satisfeito por sua *performance* no palco, o que pode ser identificado pelo último verso da canção, que expõe o sentimento interno da consciência desse “eu

lírico”. Entretanto, constata que o desejo dos homens ali presentes é tão igual ao não-desejo de sua paixão – o artista apenas como um divertimento para os “... bêbados febris”. Numa situação como aquela no Riocentro, de tanta carga política, o próprio artista, na sua materialidade de sujeito social, e não apenas a sua obra, ganha uma dimensão que mescla a concepção expressiva de Platão, de arte como forma de conhecimento, com a concepção pedagógica de Aristóteles, ou seja, a arte como atividade prática (CHAUI, 1997, p. 323). E, aí, resta-nos a pergunta: é possível pensar a arte e, neste caso, a música de Chico Buarque, sem pensá-la enquanto representação da história e da própria violência? Se considerarmos a arte, e a música especificamente, como estandarte da cultura, certamente, os fragmentos de memória que restaram daquele evento do ano de 1981 parecem apontar para um “não”.

Bibliografia

ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil nunca mais**: um passo para a história. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. 9ed. São Paulo: Ática, 1997.

FIGUEIREDO, Lucas. **Ministério do Silêncio**: A história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HALL, Stuart. **A Identidade cultural na pós-modernidade**. Translated by Tomaz T. da Silva and Guacira L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Paris: Editions Gallimard, 1992.