



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412338/CA

**Uma biografia a dois
(Francis e Francisco – 12 anos de parceria)**



Joana Levenroth Hime

**Uma biografia a dois
(Francis e Francisco – 12 anos de parceria)**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre pelo programa
de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade do Departamento de Letras.

Orientador: Prof. Julio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro
Outubro de 2016

Joana Levenroth Hime

**Uma biografia a dois
(Francis e Francisco – 12 anos de parceria)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Julio Cesar Valladão Diniz

Orientador

Departamento de Letras - PUC-Rio

Prof. Frederico Augusto Liberalli de Góes

UFRJ

Prof. Carlos de Aquino Carvalho

Instituto Superior de Educação La Salle

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 07 de outubro de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Joana Levenroth Hime

Joana Hime, carioca, é poeta, letrista, produtora artística, pesquisadora musical.

Graduada em Jornalismo e mestranda em Letras pela PUC-Rio, atua no mercado musical desde 2001. Foi coordenadora artística da gravadora Biscoito Fino durante 12 anos, conduzindo projetos como o *Centro Petrobras de Referência da Música Popular Brasileira* - um livro sobre *A Casa Edison e seu tempo* e um acervo discográfico do período de 1903 a 1930 -, além de artistas como Francis Hime, Edu Lobo, Tom Zé, Gilberto Gil, Chico César, Mônica Salmaso, Paulinho Moska, Zélia Duncan, Arnaldo Antunes e outros. Em 2007 foi gestora dos selos *Biscoito Clássico* e *Jobim Biscoito*. Em 2013 fez a coordenação artística do Prêmio da Música Brasileira em homenagem a Tom Jobim. No ano seguinte, em 2014, prestou uma homenagem ao centenário de Dorival Caymmi, por meio do projeto *Boteco*. Em 2015 lançou o livro *De dentro* - um experimento poético vinculado às imagens da artista plástica Branca Escobar. Atualmente escreve poemas para diversas revistas literárias e prepara o projeto *Entre Ventos*, - um livro de poemas e um CD autoral, em parceria com poetas e compositores brasileiros. Em 2016 escreveu a dissertação do mestrado em letras sobre a relação dos compositores Francis Hime e Chico Buarque. Pretende lançá-la no mercado editorial em 2017.

Ficha Catalográfica

Hime, Joana Levenroth

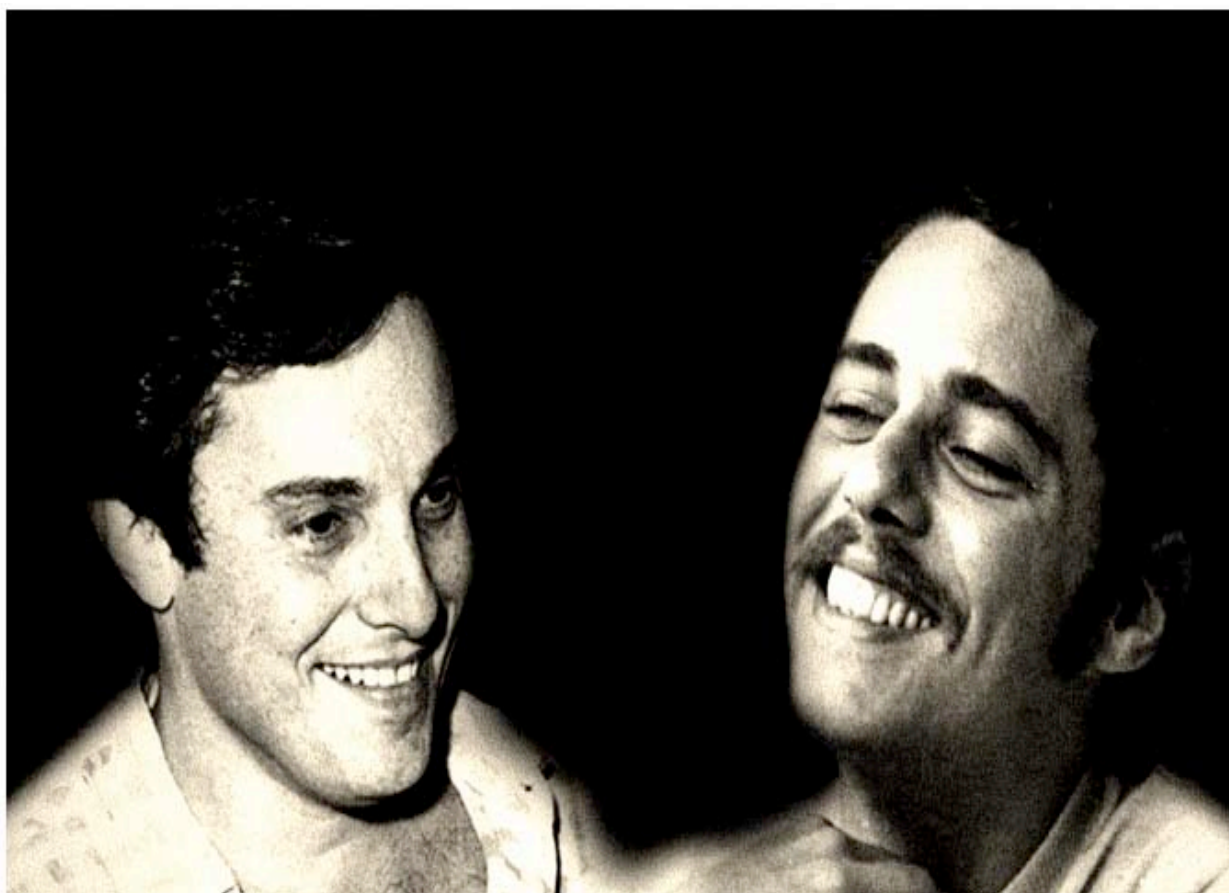
Uma biografia a dois. (Francis e Francisco – 12 anos de parceria) / Joana Levenroth Hime ; orientador: prof. Julio Cesar Valladão Diniz. – 2016.
161 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

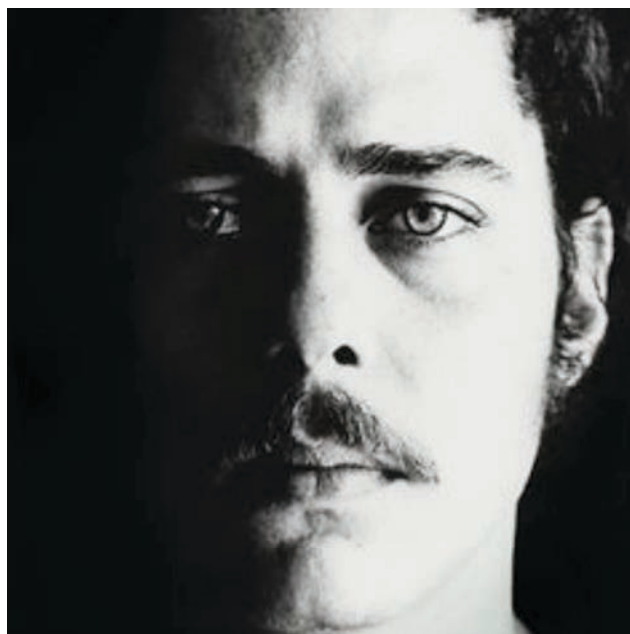
1. Letras – Teses. 2. Francis Hime. 3. Chico Buarque. 4. Música Popular Brasileira. 5. Censura. 6. arranjo. I. Diniz, Julio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800



**Uma biografia a dois
(Francis e Francisco – 12 anos de parceria)**

JOANA HIME



Francis e Francisco





Dedicado a
Chico e Francis

Agradecimentos

À Beatriz, por me ensinar a olhar além.

Ao Júlio, meu orientador, por me ensinar a pesquisar música e literatura na universidade. E pelas aulas geniais.

À minha mãe Olivia, por me lembrar todo dia que a vida é um dia.

Aos meus bichinhos Chica e Frida pela companhia amável nessa empreitada.

À minha irmã de vida Larissa Asfora.

À Capes e ao CNPq pela bolsa auxílio concedida ao meu projeto de pesquisa.

Agradeço a todos os colaboradores, pesquisadores, produtores, amigos, poetas, músicos e andarilhos:

João Carlos Muller, Rui Castro, Ricardo Rangel, Paola Prestes, Silvia Buarque, Miguel Farias, Bruno Farias, Mercedes Viegas, João Carlos Müller, Antônio Venâncio, Marcela Maia, Lucas Ariel, João Thiré, Lenir Boldrin, Geraldo Carneiro, Arnaldo Bloch, Tárík de Souza, Zé Maria Pereira, Bernardo Araújo, Mauro Ferreira, Lenir Boldrin, Christovam Chevalier e Beti Viany.

Marília Rothier, Rosana Koln Bines, Ana Luiza Firmeza, Gustavo Santana, Christina Fuscaldo, Paulo da Costa, Gustavo Abreu, Wallace Rodrigues, Bernardo Bortolotti, Fred Coelho, Mariana Elia, Gustavo Abreu e Lívía Baião.

Aos membros da banca: Fred Goes e Carlos de Aquino.

Ao Instituto Tom Jobim, ao Instituto Moreira Salles, à Marola edições e à gravadora Biscoito Fino.

Resumo

Hime, Joana Levenroth; Diniz, Julio Cesar Valladão. **Uma biografia a dois. (Francis e Francisco – 12 anos de parceria)**. Rio de Janeiro, 2016. 161p. Dissertação de Mestrado-Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação tem por objetivo fazer uma leitura da produção artística dos compositores Francis Hime e Chico Buarque nos anos 1970, período de maior produção da dupla. O trabalho se coloca num espaço narrativo fragmentado, campo de afetos de uma escritura ficcional e ensaística que se intercalam e se entrecruzam. A dissertação pretende apresentar o caminho singular dessa parceria, pouco explorada pela crítica acadêmica e pelos meios de comunicação, e que não foi composta apenas para o formato disco, mas também para trilhas sonoras, cinema e peças teatrais.

Palavras-chave

Francis Hime; Chico Buarque; música popular brasileira; censura; arranjo.

Abstract

Hime, Joana Levenroth; Diniz, Julio Cesar Valladão. (Advisor). **Biography of a duo (Francis and Francisco - 12 years of partnership)**. Rio de Janeiro, 2016. 161p. MSc. Dissertation - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation analyses the 1970s artistic work of the composers Francis Hime and Chico Buarque the decade of the duos's greatest productions. The study is set in the fragmented narrative space of an emotional field with inserted and interposed fictional and essay writing styles. The dissertation seeks to present this unique partnership, still little explored by academic criticism and the media, and that was not created exclusively for the disc format, but also soundtracks for films and theater plays.

Keywords

Francis Hime; Chico Buarque; Brazilian Popular Music- censorship; arrangement.

Sumário

Introdução.....	15
1. Primeiros contatos.....	17
2. Anos dourados.....	20
3. Francis Victor Walter Hime.....	22
4. Francisco Buarque de Hollanda.....	27
5. Dois Franciscos.....	31
6. A parceria.....	34
7. Atrás da porta - primeira parceria.....	41
8. A valsa.....	45
9. As palavras sopradas.....	46
10. A noiva da cidade.....	49
11. Caros amigos.....	51
12. Antilha, ilha de luz.....	57
13. Julinho, o pivete.....	59
14. Devolva o Neruda que você me tomou.....	62
15. A lua para as Luiz(s)as.....	65
16. E se.....	67
17. Atravessando uma embarcação.....	68
18. Vai passar um tempo que passou.....	70
19. Vozes a palo seco.....	75
20. Parcerias nos arranjos.....	76
21. Popular versus erudito.....	80
22. Parceria nos discos.....	82
23. Ópera dentro da ópera.....	85
24. Almanaque.....	88

25. Teatro e cinema.....	96
26. O dito pelo não dito.....	106
27. Outras histórias.....	110
I. Essas Parcerias x Politheama.....	110
II. Carnaval de verdade	113
III. TV Bandeirantes.....	116
IV. Bituca- outro caro amigo.....	118
28. MPB sob o regime da censura	120
29. João Carlos Müller.....	123
30. Músicas censuradas	126
31. Cartas	130
32. Canções e projetos da parceria.....	141
33. Letras.....	146
Referências bibliográficas.....	155

“A primeira função do poeta é a de desancorar
em nós uma matéria que quer sonhar”

Gaston Bachelard

“Vi terras da minha terra
por outras terras andei
mas o que ficou marcado
no meu olhar fatigado
foram terras que inventei”

Manuel Bandeira

“O que se lê, o que se ama
não há uma verdade objetiva ou subjetiva
mas uma verdade lúdica”

Roland Barthes

A campainha insiste. O olho mágico altera a face atrás da porta. Será o general Geisel, um caro amigo, algum Francisco, o personagem erudito Pestana de Machado de Assis? O olho mágico filtra um rosto, um visitante. Talvez um Pivete chamado Julinho Buarque, um conjunto Careta, uma carta digital, uma filha que veio pegar emprestado uma cola e tesoura para remendar um traje sem uso. Decerto reconhece algum recorte da imagem vista. Enquanto pensa, a campainha insiste. Período de 1972 a 2016, com uma cesura em 1984.

Cesura sem censura. Uma nesga. Uma brecha. Um sinal aberto dos autores para a autora. Desvio. Desvão. Alguns degraus esquecidos, outros construídos por tijolos imaginários.

À porta, a cortina se abre. A sujeita apanha um envelope de amor. Atrás daquela porta. Volta para o quarto, mas esquece da porta, não, da cortina aberta. Muitas vozes, texturas. Sem palcos e plateias. Um cenário de palavra e música. Terceiro sinal. Ainda é a campainha? Ou uma orquestra de palavras?

1972. Uma pimentinha soprano invade o coreto poético e musical. Derrama sua veia musical e carnal ao encontro do desencontro. A unha fincada no pelo (ops, peito) de um amado. Arrefece. Aceita. E desfia seus agudos ao toque de uma Valsa. Pulsa, pulsa mais. Quer Vida. Quer mais. Recua um pouco.

No quarto, à mesa, um dicionário do pai do dono da voz. Ou da palavra? Na letra P encontra Pintassilgo, Pintarroxo, Patativa. Lembra-se de uma melodia. E dos pés miúdos ao pedal de um piano. Dedilhando sopros de acalanto. Para que a moça da cidade sonhe. Ela sonha com os pássaros encantados do tempo da delicadeza. Tempo das serestas, para Luizas, Silvias e Marias. Meninas que constroem outras cidades. Que navegam em outras embarcações em busca de outros mares. Mar de Lia, de Beatriz. Mar de ilhas. Ilha de luz. Ilha de Maravilha. Ilhas Franciscanas.

A voz grita, mas não sai. Era um sonho? Ela dorme com a janela escancarada. E ainda dorme impunemente. Uma longa-trilha a desbravar. Um lugar onde o sol raia à meia-noite. E a lua solapa os alicerces de suas raízes resvaladas de mar e de lua.

1984. Escorregam versos. Os acordes dormem. Cabeceira, lápis e papel. Romance. Verdade. Embala nessa dança. Dança sem compromisso. Onde um baião é de dois. Mas uma orquestra é Para Todos. Aqui não tem censura nem nunca terá.

Introdução

Esta dissertação propõe uma leitura da produção artística dos compositores Francis Hime e Chico Buarque, especialmente durante os anos 70, período em que se deu a parceria da dupla.

Uma espécie de biografia a dois. Mas com dois dedos a mais de prosa. Explico.

Após o advento tecnológico das últimas décadas, novas ferramentas entram em cena. A possibilidade de um intercâmbio entre as artes visuais, plásticas, literárias e sonoras incita um fazer literário plural. E nessa perspectiva o texto é um corpo em movimento ou uma performance escritural.

Dessa forma, a análise aqui sugere operar não apenas no campo convencional, ou seja, no enfoque biográfico e informativo, mas também em diferentes campos de expressão artística, como a colagem, a montagem, a interpretação do verbal e do não verbal, do sonoro, do gráfico, as sintaxes não discursivas e cinéticas - que modificam a percepção sócio afetiva de quem lê e de quem escreve, proporcionando maior autonomia da produção e da difusão da arte.

O exercício, por exemplo, de recolher depoimentos da dupla e de transcrevê-los por e-mail; e, ainda, de construir poemas e crônicas visuais com fotografias mescladas à letra de uma canção constituem a forma modelo pretendida. Os deslocamentos dos personagens e dos tempos coincidem justamente com uma narrativa mais contemporânea.

A partir dessa perspectiva, a dissertação se propõe a comentar, analisar e discutir a produção de Hime e Buarque em um plano contemporâneo e renovado das relações entre arte e política.

O foco da pesquisa seguiu o caminho singular dessa parceria - pouco explorada nos meios de comunicação - e que não foi composta apenas para o formato disco, mas também para trilhas sonoras de cinema e peças teatrais. Foram escolhidas as canções gravadas, e também as que trabalharam juntos para teatro e cinema, perfazendo uma média de 30 parcerias.

Nesse contexto, é importante adentrar os meandros do estatuto do arranjador que, segundo Chico, entra como elemento indivisível da parceria em uma obra.

Em termos metodológicos, esta dissertação optou por uma pesquisa em arquivos jornalísticos, como recortes, entrevistas da dupla, e alguns ensaios na década de 70 sobre o cancionário brasileiro, propondo uma análise da produção da dupla. E também a verificação de alguns arquivos governamentais sobre a censura, visto que o período histórico a ser coberto é exatamente o do Brasil sob o regime da ditadura militar.

Tendo como referência esse material, juntamente com a obra dos autores, foi possível tecer e misturar o ensaio e a ficção, resultando em uma coleção de escritas breves em diversos gêneros, em especial aforismos, cartas, notícias, poemas, minicontos e crônicas ligeiras.

1. Primeiros contatos

Uma das sensações que mais me agradou ao longo da construção desse trabalho foi ter podido devolver ou refrescar a memória de Francis e Chico, principalmente de Francis, naturalmente pela maior proximidade. Mesmo com a convivência diária até meus 18 anos - agora aos 41- é a primeira vez que consegui trazê-lo mais para perto. Com seu temperamento parecido com o meu em alguns aspectos, mais recluso e trancado, muitas vezes foi difícil arrancar histórias. Um verdadeiro desafio. Porque, apesar de ser pai, ele é um outro, com seus espaços, manias e costumes. Notei que, em alguns momentos das nossas conversas, foi difícil para Francis dizer coisas sobre Chico. Além disso, mexi em uma seara especial, a sua história de vida. E nem sempre é fácil falar de alguém que, mais do que um parceiro musical durante 12 anos, foi parceiro afetivo. Como um irmão. Ele não disse isso, mas vejo em seus olhos. As famílias faziam tudo junto: um era padrinho da filha do outro, a cachoeira do Chico era a nossa queda d'água preferida e as madrugadas, muitas vezes tão longas na casa de um e do outro, trazem-me perfeitamente a lembrança de cada quarto da casa de Chico, no alto da Gávea.

Nunca convivi com Chico em adulta. Não só por eles terem se afastado, mas também por seu temperamento, ainda mais fechado que o de Francis. Entre os anos de 1991 e 2012, período em que fui responsável pela gestão artística da gravadora Biscoito Fino, Chico era um dos raros, senão o único artista, com quem não atuei diretamente nos projetos. Queria deixá-lo à vontade e sempre senti certa inibição da parte dele, embora sempre bem afetuoso. Inibição, aliás, compreensível, afinal ele estava afastado de Francis.

A dinâmica não foi diferente neste ano, durante as conversas para a pesquisa que resultou nesta dissertação: as histórias ou não lembradas ou quase não contadas. Na primeira conversa, conto que pretendo ficcionalizar esta biografia a dois, o que ele imediatamente incentiva.

Outro poeta que me estimulou, neste caso, didaticamente, foi o escritor Oswald de Andrade, em seu *Manifesto Antropofágico*, no qual já propunha a arte apropriada por outras artes.

O desafio de buscar o estilo, a forma e as marcas textuais de um “eu que é o outro”, parafraseando o poeta Arhtur Rimbaud, está em consonância com o pensamento de Theodor Adorno. O filósofo alemão sugere que, para se apropriar da arte do outro, é necessário transmitir um discurso estético e não analítico.

A procura de uma forma de expressão, que não ignora a lógica discursiva, mas busca superá-la pela adoção de uma lógica intuitiva capaz de recuperar o que a oralidade perdera sob a hegemonia da lógica discursiva. (Adorno, 1985 p.185)

Percebi que foi possível inscrever-me no texto do outro, com as minhas próprias marcas.

- A arte é feita de apropriações e deslocamentos, Joana! - exclama Chico.

Antônio Campaignon concorda. Em *O trabalho da citação*, o escritor destaca a citação como força potente no texto porque desloca o leitor para experimentar outros sentidos e planos ao se apropriar, copiar, modificar e colar um texto.

Mas eis o desafio: proximidade. Esta colagem e a apropriação da obra de Hime e Buarque só foram possíveis porque houve empatia, palavra de que tanto gosto. Ela vem do grego e significa a capacidade de se colocar no lugar do outro, ou, como prefiro dizer diante da a definição do jornalista Lúcio Asfora: alongar nossos *eus* em outros *eus*”. Procuro exercitar minha poesia, justo nesse lugar tão rico e utópico, que é uma espécie de experimentar ser o outro.

E nesse experimento há sempre uma terra fecunda, a mesma terra que Manuel Bandeira destaca em seus versos: “Vi terras da minha terra, por outras terras andei, mas o que ficou marcado no meu olhar fatigado foram terras que inventei”.

Essa busca vai ao encontro, também, do pensamento barthesiano sobre escrever a leitura e ainda da impossibilidade de separar afeto de conhecimento. O ensaísta francês propõe, portanto, uma escritura na qual não há um experimento objetivo ou subjetivo, mas lúdico, pois esse prazer mediado pela identificação, pelo parentesco de ideias, produz pastiches na categoria do amor por algo.

Ouvi mais de 20 pessoas, desde a irmã de Chico até o advogado que orientava os compositores para que as músicas fossem aprovadas pela censura. Fisgada pelo vício: pesquisa, passei dias e noites enfurnada no sótão de Francis vasculhando e lendo quase todo o acervo da dupla, o que, aliás, foi um desafio e a parte mais difícil desse caminho. O caminho do pesquisar. Continuo buscando, catando, modificando notinhas e versos para que sempre eu possa permanecer no trajeto, no quase, no devir, que magistralmente o filósofo Deleuze também me ensinou.

2. Anos dourados

O primeiro *Festival da Canção*, da TV Excelsior, realizado no Guarujá, em São Paulo, em 6 de abril de 1965, foi um divisor de águas para a música popular brasileira. O evento aglutinou centenas de nomes como João Gilberto, Chico Buarque, Francis Hime, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Torquato Neto, Gilberto Gil, Nara Leão, entre outros que mais tarde se tornariam internacionalmente reconhecidos.

Esses artistas que iniciaram suas carreiras nos anos 60 têm características muito díspares em comparação à geração dos nascidos entre 70 e 80. É curioso tal fato: geração tão próxima e uma infinidade de diferenças.

São diferenças conceituais, políticas, psíquicas, sociais. E, invariavelmente, frequentes são as comparações entre a geração de artistas que se destacaram nos anos 60 e os que surgiram nas duas décadas seguintes. É quase unânime a opinião de que os novos compositores não estão à altura dos veteranos. Será essa uma forma sistemática de se pensar? Será que de fato a canção acabou? Ou é um maneirismo apenas adotado no cenário musical - que pode estar relacionado ao pensamento seiscentista versus pensamento contemporâneo?

É de suma importância aprofundar-se no estudo da impactante revolução comportamental que o advento tecnológico trouxe para a nova geração, e, por isso mesmo, invariavelmente, o pensamento do fazer a arte, influencia.

É curioso também perceber que essa mesma geração, dita contemporânea, é formada por filhos dos artistas, pessoas ligadas aos ícones da época áurea ou que sofreram alguma influência desses artistas. Tão próximos e tão diferentes. Afetados pelo avanço das comunicações, mas tão entrelaçados à geração de 60.

Depois do rigor conceitual bossa-novista que prevaleceu nos anos 60 e 70, parece que houve um impulso libertário que manifestava novos caminhos do pensar novas formas na música brasileira por meio do diálogo livre com diferentes linguagens do passado e do cenário internacional. Cristaliza-se ali, por outro lado, a transição para um novo sistema de arte no Brasil, mais profissionalizado e vinculado às forças do mercado. Sinais do tempo.

Com a redemocratização, o mesmo movimento de euforia que liberta a arte brasileira do papel de crítica social e política que ela exerceu durante a ditadura

militar envolvia os artistas numa dinâmica neoliberal globalizada, que até hoje dá as cartas no mundo da arte. Festivais, pianos, comunicação por telefone, máquina de escrever são legados característicos do período dos anos 60.

3. Francis

Tom Jobim é um piano, Dorival Caymmi um violão, Chico Burque
uma caneta, Noel Rosa um terno branco.
Por analogia, Francis Hime é uma orquestra.



Francis Victor Walter Hime nasceu no dia 31 de agosto de 1939, na maternidade do Hospital Alemão, no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro. Seu avô paterno, Francis Victor Walter Hime Junior, era pianista, e sua mãe, Dália Antonina, pintora.

Logo nos primeiros anos de vida, a família percebeu o talento do menino. Aos seis anos de idade, Francis já estudava piano com a professora clássica Carmen Manhães e, pouco depois, no Conservatório Brasileiro de Música, onde passou sete anos. Ele não gostava das aulas, mas seus pais o obrigavam a frequentá-las alegando que ele tinha muito talento. Estudava clássicos e, lá pelos

12 ou 13 anos, já tirava músicas de ouvido. Mas, até então, não compunha e gostava mais de música popular.

Filho de tradicional família inglesa, Francis cresceu em um ambiente cercado por música e com certa ostentação por tal habilidade. Era convocado a comparecer nos eventos de família para que exibisse seus dotes musicais nas serestas que eram realizadas, nas tardes de domingo, no luxuoso apartamento da Rua Sacopã, na Lagoa.

Francis era considerado um menino agitado e rebelde, principalmente para os padrões da época. Segundo os registros do Colégio Coração Eucarístico, onde estudou, Francis se comportava como um verdadeiro demônio. Tanto que aos nove anos já estudava em colégio interno. Mas nada adiantou. Seu pai, Francis Victor Walter Hime, analisando qual seria a melhor opção, pensou nas escolas europeias. E, ainda assim deixou o filho escolher entre três alternativas: a Escola Naval, um internato em Nova Friburgo ou um educandário na Suíça alemã. Francis não se fez de rogado e escolheu a Suíça. E como era o lado alemão do país, a disciplina era ainda mais rígida. Mal sabia ele o que vinha pela frente: conheceu o que era comer o pão que o diabo amassou, ou não comer, porque literalmente, entrou em greve de fome. Não suportou o regime tão duro.

Francis primeiro arriscou-se no acordeom e estava começando a estudar piano. Não por gostar, mas por fuga mesmo, pois as aulas ele detestava, e passeios na cidade só tinha uma vez por semana, e ainda por cima, somente meia hora.

Incisivo no que queria, arquitetou um plano com um colega de quarto a fim de conseguir a tão desejada expulsão. Quando era noite, mesmo que o sacrifício custasse um frio de dezenas de graus negativos, fugia para as ruas. Esse seria o limite máximo que o colégio poderia tolerar. Conseguiu. Sua mãe tomou o avião para trocá-lo de colégio.

Foi, então, aos 16 anos, estudar em Lausanne, ainda na Suíça (o Rio ainda continuava-lhe interditado), mas do lado francês, sem dúvida menos rígido que o alemão. Lá permaneceu até os 20 anos.

Sua nova residência era uma pensão pequena de um pastor protestante, porém, por mais improvável que pareça, foi ali que a vida libertina de Francis regrediu e ele passou a se transformar em um garoto mais responsável. Sobretudo porque agora ele entrava em contato com a música, com os parques, com os

museus, gastando as calorias de menino impossível em atividades produtivas e enriquecedoras.

Nesse período começou a estudar música com afinco. Frequentou muitos concertos de música, conheceu intimamente a obra de compositores de tradição erudita e chegou a formar dupla com o violonista e saxofonista Carlos Somlo. Foi, sem dúvida, uma experiência vital para a sua formação erudita mas, provavelmente, não tão emocionante quanto o momento que viveu no dia em que ouviu, numa emissora de Saint Gallen, Agostinho Santos cantando “A felicidade” e “Chega de saudade”, de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes.

Em uma das férias do curso, Francis conheceu Vinicius de Moraes na casa de sua mãe. Efusivo com o encontro, deixou de lado a timidez e tratou logo de contar ao futuro parceiro sobre as tardes de domingo em que se reunia com os amigos na Suíça para ouvirem música numa emissora de Saint Gallen, citando como exemplo a canção “Felicidade”, de Lupicínio Rodrigues, e “Chega de saudade”, de Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes, interpretadas por Agostinho dos Santos.

Em 1960, aos 21 anos, já em terras brasileiras, Francis trazia em sua bagagem uma formação europeia, a primeira composição, a lembrança de uma grande paixão frustrada, um jeito inibido e uma grande curiosidade sobre o que estava acontecendo na música brasileira. No Brasil nascia a Bossa Nova. Mas, ainda na Suíça, Francis já se cont[aminava por esse novo ritmo sincopado que começava a se insinuar no pequeno grupo artístico com o qual convivia.

Um pouco antes de regressar, desenhou alguns primeiros temas. Em sua lembrança, recorda-se vagamente que se tratava de um samba-canção, um bolero no espírito da época. Ainda na Europa, prestou exame para o *Maturité*, um curso pré-vestibular, correspondente ao Científico no Brasil.

Ao chegar, não sabia bem para qual área prestaria vestibular, já que acreditava que de música não seria possível viver. Além disso, os números, os cálculos eram outro fascínio que tinha. Prestou vestibular para engenharia mecânica. Hoje analisa as duas profissões e vê semelhança entre ambas: ele descobrira uma interessante influência da engenharia no papel do músico, como, por exemplo, os números e os cálculos. Eles ajudam nas orquestrações, nas programações e nos arranjos, no equilíbrio, e, nesse sentido, a música e a engenharia estão muito ligadas.

Francis lembra-se dessa época como uma fase muito confusa, inaugurada por sua primeira canção popular com Vinicius de Moraes, “Sem mais adeus”. É claro que tal parceria chamou, desde logo, a atenção dos bossa-novistas para aquele rapaz tímido, reservado e que, graças ao breve sucesso, não desistia da carreira que mal havia iniciado. Mas também não se entregava à arte musical. Angustiava-se por não saber se seguia na engenharia ou na música.

Assim, dividido, atravessou os anos 60 e quase todos os festivais de música popular da TV Record e da TV Globo. Fora desse universo - a despeito das novas canções que surgiram em parceria com Vinicius e com Paulo César Pinheiro - junto ao grande público, Francis era quase um ilustre desconhecido.

Em 1969, viveu um ano de reviravolta. Francis concluiu o curso de engenharia e conheceu Olivia, cantora e letrista, que, em breve, viria a ser sua mulher. Ironicamente, no dia da entrega do diploma, Hime estava se apresentando no evento de inauguração da TV Bandeirante, em São Paulo. À música estava reservada sua trajetória. Guardou o diploma na gaveta, casou e mudou.

Recém-casado com Olivia, mudou-se para os Estados Unidos, a fim de estudar regência, aperfeiçoamento em música para filmes e composição erudita. Em Los Angeles, teve aulas com os mestres Paul Glass, Lalo Shifrim e Albert Harris.

“Olivia maravilhosa, Olivia lúcida, Olivia belíssima”. É assim que Francis se refere à mulher. Sua parceira de vida e de música até hoje, há 60 anos. Eles eram amigos há muito tempo, frequentavam a mesma turma. A casa de Cícero Leuenroth, pai de Olivia, fundador da primeira empresa de propaganda no Brasil, a Ogival, estava sempre cheia de intelectuais e músicos. “Nos tempos da Bossa Nova ela era o melhor violão da cidade”, brinca Francis. Quando se conheceram, Francis estava noivo da cantora Wanda Sá e Edu Lobo namorava Olivia. Literalmente trocaram-se os casais. Logo depois, Edu Lobo casou-se com Wanda Sá.

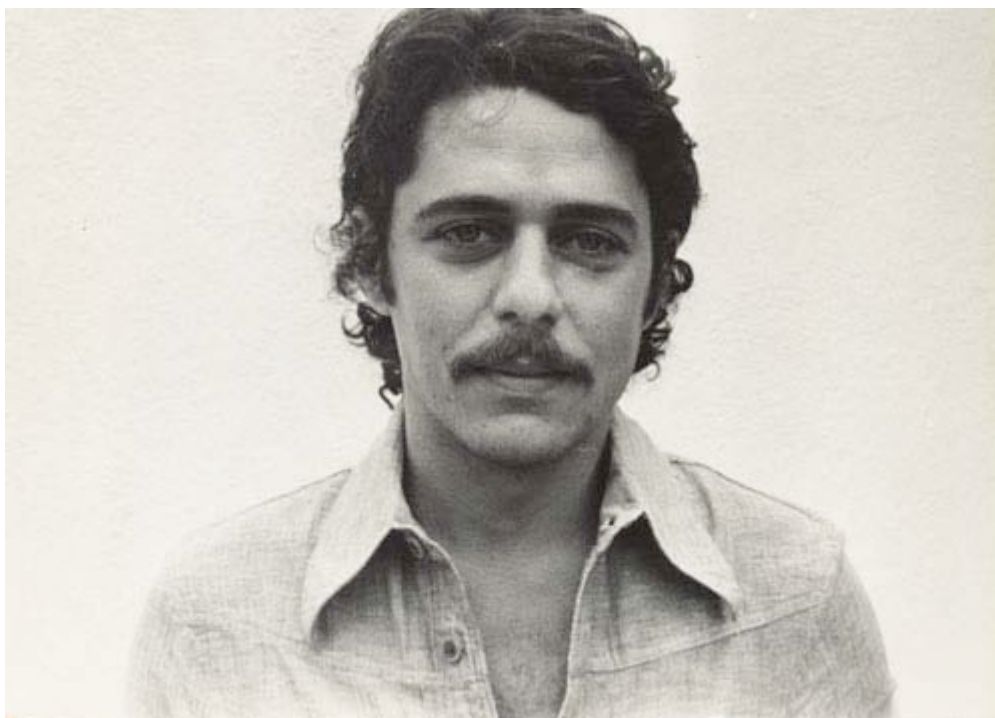
Finalmente, no final da década de 60, aconteceu o primeiro encontro, não só com o público, mas com Chico Buarque de Hollanda. Em 1968, na TV Record, Francis pôde sentir pela primeira vez o entusiasmo da plateia quando ele recebeu o primeiro lugar do júri popular do festival com a canção “A grande ausente”, em parceria com Paulo César Pinheiro.



Francis estudando, aos seis anos de idade

4. Francisco

O poeta musical do tempo da delicadeza



Um pé no chão, outro no céu. Um artista como quem fala ao pé do asfalto e pensa como um arquiteto. Que conversa numa esquina com a *noiva de uma cidade imaginária*, e, na outra, com o *Pedro pedreiro*. As mãos robustas do *Pivete* são as mesmas que se inscrevem nas palavras de silêncio de suas moças inventadas. Essa amálgama entre a rua e o lar, entre o paralelepípedo da cidade e o caderno afetivo dos *anos dourados* fez de Chico Buarque um dos melhores artistas da música popular brasileira.

Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro, no dia 19 de julho de 1944, numa casa cheia de livros e de música. Aprendeu violão com sua irmã Miúcha (Heloísa) e logo começou a compor músicas de carnaval, enquanto lia poemas de João Cabral, Manoel Bandeira, Drummond, Vinicius de Moraes e Fernando Pessoa.

Estimulado desde menino pelo seu pai - o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, Chico se aproxima primeiro da literatura francesa. Depois, Sérgio o apresenta ao ficcionismo russo e brasileiro. “A minha tentativa de aproximação

com meu pai foi através da literatura. Ele vivia fechado na biblioteca, e eu, que tinha medo de penetrar naquele território, comecei a ler algumas coisas. Ele me indicava clássicos, como Flaubert, Céline, Camus e Sartre. Li, ainda, em francês, Dostoiévski e Tolstói. Mais prosa do que poesia”.

Aos 15 anos, impressionado com João Gilberto, começou a cantar e compor, ao violão, Bossa Nova. Já como aluno da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU), que cursou até o terceiro ano, Chico foi criando uma maneira própria e fazendo sucesso em shows estudantis e festivais de MPB.

O êxito de "A banda", vencedora do II Festival da Música Popular Brasileira, pela TV Record, em 1966, o consagrou como um dos mais importantes compositores da sua geração no Brasil.

Embora curioso pelos livros, Chico se revelou, sobretudo, por ser um escavador incansável da alma humana e da alma da cidade. As músicas que carimbaram acontecimentos da vida brasileira nas últimas décadas são elas próprias os acontecimentos marcantes que se vão formulando em tempo real e em tempo simbólico. Nesse sentido, elas não só muitas vezes marcaram uma época, inscrevendo um momento histórico e trazendo-o à tona de uma consciência clarificada pela poesia, mas também marcam a época na memória coletiva emocional com o timbre de uma experiência inconfundível.

Em 1967, Chico começa a compor música para teatro, inaugurando essa aproximação com a montagem da peça *Morte e vida Severina*, com poemas de João Cabral de Melo Neto. E em 1968, com "Roda viva", inicia uma fase que mostra o claro conteúdo social em suas músicas, como prova o LP *Construção* de 1970.

Apesar de Chico não se auto classificar seguidor de qualquer movimento no período em que se lançou, foi com a Bossa Nova que teve maior afinidade. O canto miúdo joãogilbertiano e a batida sincopada que Almir Chediak mediava com os compositores novos eram consonantes com suas ideias. Mas a potência do Tropicalismo, de alguma maneira, o influenciou - a se notar pela abundância de cores nas suas ideias e letras. Seu cancionário compõe uma força imagética no plano subjetivo e visual ao mesmo tempo. As metáforas são dúbias, às vezes até triplas. O *destrambelho da veia do coração* entrelaçado ao *armário embutido* parece ser uma verdadeira tela de Picasso. Em outra cena por ele criada: a

personagem *Lola* que *arranca páginas dentro* dele, estaria arrancando páginas de sua agenda? Seu cotidiano mudara? Ou a amada teria dado mais ideias ao poeta quando arranca ideias/páginas de dentro dele?

Essa habilidade em costurar ideias e textos ao universo fictício ficou mais evidente quando estreitou sua obra aos trabalhos cinematográficos e teatrais: em 1973 produz um livro, um disco e uma peça de teatro (que não pôde ser encenada por conta da censura): *Calabar, o elogio da traição*.

Entre as perseguições da censura, as apresentações ao vivo e a gravação de seus discos, Chico acabou desenvolvendo, tanto sua carreira de escritor como sua atividade no teatro. Após o extraordinário sucesso de *Gota d'água* (feita com Paulo Pontes), seguiu-se a *Ópera do malandro*, que, mais uma vez, marca a presença indelével de Chico Buarque na vida intelectual e artística brasileira.

A perseguição pela censura ao seu trabalho recrudesce na década de 70, junto com o estouro da canção “Apesar de você”, justamente no período em que ele já havia se tornado um compositor estabelecido e respeitado. No show em São Paulo, a gravadora Phonogram desliga os microfones para calar sua densa canção “Cálice”. Passa a ser ativamente perseguido pela censura, sendo intimado inúmeras vezes a comparecer ao Exército e à Polícia Federal.

Só nos anos 90 Chico edita seu primeiro livro, *Estorvo*, explorando sua veia romancista. Gêmeos idênticos e alterados, o cancionista e romancista tiram consequências aparentemente opostas de suas linguagens. Por outro lado, os dois se remetem e se contaminam reciprocamente numa perspectiva de interpenetração que literatura e música popular alcançaram no Brasil. Se complementam captando na dualidade de sua obra o Brasil como dilema e potência, força e dissipação, simultâneo remédio e veneno.

As cidades estão entranhadas em seus textos, tanto na poesia quanto na prosa. O cotidiano é concebido como lugar de aparição da arquitetura da vida, na qual para tudo há um sentido. O fio condutor que tece, costura a tessitura de sua poesia é justamente o cruzamento do asfalto e do afeto. Essa justaposição se revela a partir do momento em que se percebe: há poesias sem poemas. Paisagens, pessoas e fatos podem ser poéticos. As pessoas simples e desavisadas inúmeras vezes fazem coisas infinitamente poéticas sem saber. Chico passeia nessa simplicidade necessária em meio ao caos. Sua poesia está na habilidade de sintetizar, dispondo de uso super restrito a adjetivações, ele tenta fazer com que as

palavras traduzam o mais subjetivo de nós, ou o que, de tão objetivo, já perdemos. Não gasta uma vírgula além da matéria prima que lhe serve de signo para expressar o indizível. Uma descrição de Octávio Paz remete a essa linguagem buarquiana: “O caseiro traz uma bromélia, encontrada perto de uma cascata, alguém pergunta: ‘como você achou essa beleza’? Ele responde: ‘a chuva mostra’. Portanto, é mais fácil ser poeta sem se saber do que prosador, pois a linguagem falada está mais próxima da poesia do que da prosa”.

Chico é um poeta musical. A carne da palavra, aqui, se engole, não se mastiga. A pele da palavra é nua. Mas a tessitura dessa nudez sugira mil metáforas. A fala não se reporta, a fala comparece. Faz parte da vida. Aqui a vida é palco. Sem refletores. Sem artimanhas. E com luz. Dessa forma, sua poesia musical fotografa e canta os instantes do cotidiano. Quando diz que “Te encontro com certeza, talvez no tempo da delicadeza” reside absoluto lirismo e objetividade num mesmo verso.

Faz parte da vida. Aqui a vida é palco. Sem refletores. Sem artimanhas. E com muita luz.



Chico com seis anos

5. Dois Franciscos



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1412338/CA

Francis Victor Walter Hime e Francisco Buarque de Hollanda. Doze anos de parceria. Auge da música popular brasileira. Uma penca de filhos. E uma parceria singular.

Os dois eram tímidos, esbarravam-se nos festivais, namoravam-se à distância, saudavam-se com um “alô”, mas ficavam nisso. Até que, em 1966 - Francis, vitorioso no *Festival da Canção*, em São Paulo, com a música “A grande ausente” - o encontro aconteceu. Chico tomou coragem e telefonou para Francis. Ele não estava. Deixou recado. Quando Francis chegou ao hotel, encontrou um bilhete que dizia: “O senhor Chico Buarque telefonou dando-lhe os parabéns e dizendo que o ama”. A partir daí nasceram obras fundamentais da música popular

brasileira como “Vai passar”, “Trocando em miúdos”, “Passaredo”, “Atrás da porta”, “Noiva da cidade”, entre outras.

“Atrás da porta” foi a primeira parceria da dupla, em 1972, inaugurando também a primeira letra que Chico compôs em uma festa, já que sempre preferiu criar sozinho e em silêncio. “Golpe do Francis”, diz Chico, referindo-se à técnica do parceiro de apresentar a música toda pronta, com arranjo, inclusive, facilitando-lhe, assim, a tarefa de escrever a letra.

Logo na primeira parceria a dupla revelara grande afinidade. E, além do mais, interpretada por nada mais nada menos que a grande voz de Elis Regina. Canção fulgurante, parecia até que Elis fizera parte da criação, pois além de sua técnica como cantora exímia, coincidiu de ela estar vivendo a separação com o compositor Ronaldo Bôscoli. Trata-se de uma das letras que se destaca na música popular brasileira por retratar com sensibilidade singular a separação de um casal. Era o início de uma longa jornada de convívio.

É impossível manter-se uma parceria artística sem que haja também um vínculo afetivo com o colega de profissão. Naturalmente, pode-se perceber que esse gancho bem azeitado na parceria deles tem a ver com a maneira com a qual se deseja trilhar caminhos também no âmbito familiar, com os valores, as aspirações de vida, com o momento de vida de cada um.

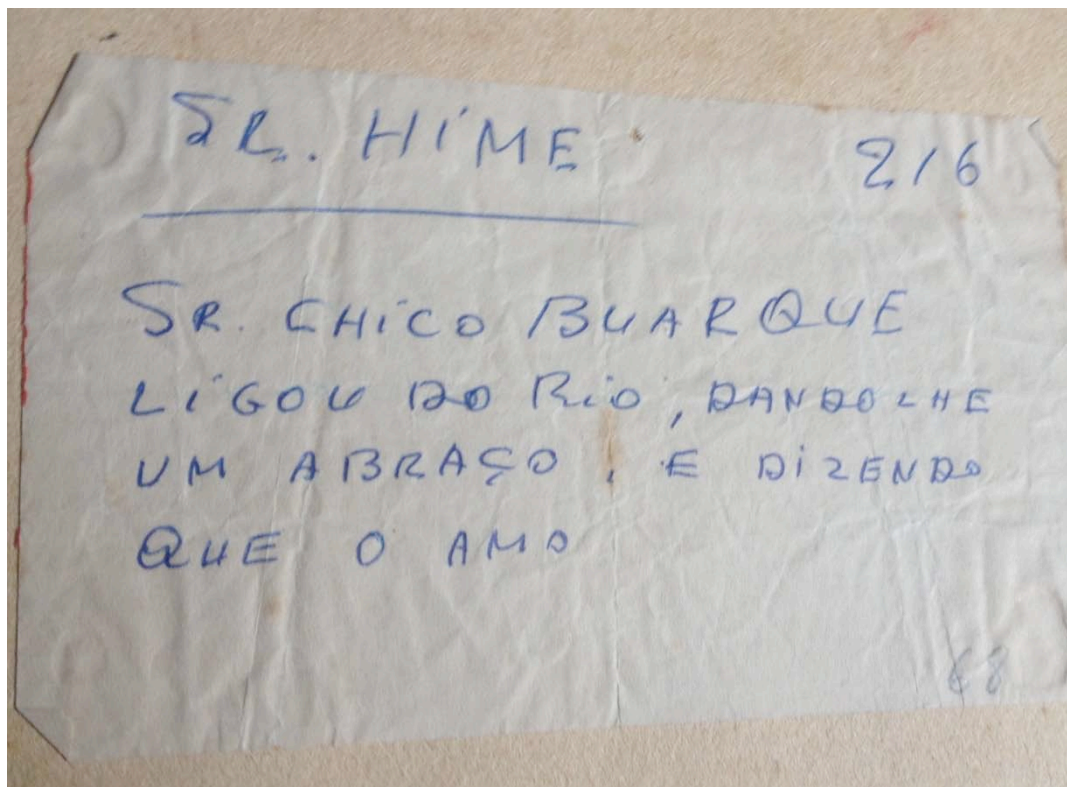
Eram parecidos os momentos, mesmo com a diferença de idade que, à época, considerava-se significativa. Francis, de 1939, e Chico, de 1943. Quatro anos de diferença. Quando compôs essa primeira parceria, Francis tinha 33 e Chico, 29.

Chico estudou arquitetura e Francis, engenharia. Embora estivessem em campos do saber que não convergem diretamente com a letra e nem com a música, ajudaram no processo de arquitetar a poesia numa melodia. Assim como a engenharia, com seus cálculos e blocos matemáticos, a composição musical tem tudo a ver com a ideia de construção melódica, principalmente em arranjos híbridos e na montagem de um escopo instrumental de músicas para orquestra.

Caros amigos. Parceria intensa durante esses 12 anos: início em 1972, com “Atrás da Porta”, até 1983, com o samba mais bonito do mundo, “Vai passar”. Podia ter começado antes, ainda em 1969, quando Francis estava prestes a enviar uma melodia para Chico, mas Vinicius, já parceiro de Francis e ciumentíssimo, tratou de escrever rapidamente “Sem mais adeus”. E, também, tinham tudo para

continuar após 1983, ano do derradeiro samba “Vai passar”, no período das Diretas Já. Passou. Começo do fim de uma era. E, no caso da dupla, fim para novos começos.

Ainda dez anos depois, Francis propôs duas músicas, mas Chico não encontrou as palavras. Das duplas mais harmônicas do cancionário brasileiro, quem perde é o público. O bilhete deixado em 1970, segundo Chico, vale até hoje.



Bilhete deixado no hotel em São Paulo, em novembro de 1968, onde Francis estava hospedado

A parceria de Francis Hime e Chico Buarque é das mais perfeitas da história da MPB projetada na era dos festivais dos anos 1960 pelo fato de juntar um compositor craque na construção de melodias com um artesão da palavra escrita, ainda que Chico também seja hábil criador de melodias. Os perfeccionismos de ambos nas respectivas funções dentro da parceria geraram uma obra de caráter atemporal, embora identificada com a MPB da década de 1970. Música e letra sempre em perfeita sintonia. É uma pena que essa parceria não tenha seguido adiante.
Mauro Ferreira – Jornalista musical.

6. A parceria



A amizade da dupla nasceu da admiração e da identificação.

Francis ouviu pela primeira vez a música de Chico no *Festival da Canção*, em 1965, com a música “Sonho de carnaval”. Percebeu que havia uma forte afinidade com o que gostaria de fazer e também com os compositores que a dupla ouvia na época, como Ataulfo Alves, Heitor dos Prazeres e Noel Rosa. Embora Chico seja mais reverenciado pela palavra do que pela música, foi esta segunda que chamou a atenção de Francis. Ele não prestava muita atenção ao significado literal das palavras, emprestando esse lugar ao som da palavra, ou seja, ao campo subjetivo que ela imprimia. A empatia passou também, não apenas pelo viés

musical, mas por uma maneira de cantar próxima. São timbres bem diferentes, mas parece terem a mesma escola vocal.

Diferentes também no temperamento, Francis estava numa fase mais ativa, extrovertida e aberta. Quando começaram a compor juntos, ele sempre tinha umas dez melodias na manga para apresentar. Essa característica efusiva e falastrona parece ter sido temporal porque hoje Francis é bastante calmo e tem uma serenidade singular sobre quase tudo. Chico já era e parece ser hoje ainda mais contido. Nunca gostou de se apresentar em público e prefere estar com os amigos como se estivesse em solidão, ou seja, com poucos e bons. Nos finais de semana, quando jogavam bola no campo do Chico, no Recreio, o letrista se queixava bastante dos shows a fazer, preferindo estar em casa construindo uma canção.

Antes de se conhecerem, Chico conta que sentia um misto de admiração e inveja da posição de Francis por considerá-lo um compositor completamente estabelecido, já sendo parceiro de Vinicius de Moraes, e, principalmente, por já ter um estudo aprimorado na música. Modesto até hoje, creio que Chico ganhara tamanha notabilidade, não apenas por sua engenhosidade e artesanias com a palavra, mas pela sua forma simples e generosa de olhar para o mundo e para as pessoas. Reconhecendo-se nelas, ele parece ter encontrado uma das coisas mais belas na arte e na vida: olhar além. Olhar além do pequeno para se fazer grande. E olhar além do grande para se tornar imenso.

Nesse ponto, são parecidos. Francis nunca deu muita importância ao sucesso sem estudo, sem caminho. Porém, diferentemente da carreira de Chico, o ofício do músico no Brasil não parece ter a mesma importância do letrista. Basta observarmos os créditos e os informes muitas vezes equivocados no cancioneiro brasileiro. Valoriza-se mais o letrista e/ou intérprete do que o melodista. Não é à toa que, àquela época, como bem aponta Chico, existia um número grande de letristas e ainda eram poucos melodistas.

Para Chico, parceria é como reinventar o processo todo de novo. Na maioria de suas músicas, ele é o autor de música e letra. Fazer uma letra para um parceiro é, para ele, refazer todo o processo, como se a música não estivesse pronta. Nas parcerias com Vinicius, Rui Guerra, ou seja, musicistas poetas como ele, muitas vezes havia discordâncias ferrenhas. Francis, pelo contrário, nunca se importou em mexer uma palavra sequer, não por gentileza, mas porque não julga ter a menor afinidade com o campo literário.

Muitas das vezes para compor uma letra na melodia de Francis, Chico praticava o exercício de apropriação da música. Ele descreve como acontecia: “Primeiro, precisava conhecer bem a música, depois, me afeiçoar, e, por fim, me apropriar completamente. E esse processo para mim precisa ser totalmente solitário”. Quando diz isso, Chico reflete que talvez resida aí a dificuldade que ele tinha de mostrar a letra, quando inacabada, para Francis.

João Cabral de Melo Neto tem um poema interessante sobre a solidão do poeta no qual descreve as caretas que o poeta faz quando está escrevendo. Ao contrário de Vinicius, que era um poeta de sala de visitas, capaz de escrever em público, Chico muitas vezes se aborrecia com Francis por ele não ter paciência de esperar e talvez de aceitar essa sua forma solitária de compor.

Eram inseparáveis, tanto na vida pessoal quanto profissional. Ora se encontravam no alto da Gávea, na casa de Chico, ora na Rua Pena Chaves, na casa de Francis. A frequência era alta porque também eram parceiros nos arranjos, tanto em projetos solos como em projetos encomendados. Lembro-me muito de dormir no sofá do estúdio ou no quarto de Luisa ou Helena, filhas de Chico. Eles varavam noites adentro um na casa do outro. Era sempre um trabalho noturno, até porque Francis tinha o hábito de atrasar. Ele era a pessoa mais impontual que Chico conheceu, segundo ele mesmo conta. Uma vez, Francis atrasou um encontro com o parceiro 27 horas: marcaram no sábado, às 21h, e ele só apareceu no domingo, à meia-noite. Buarque se enfureceu tanto nesse dia que, a partir daí, passou a marcar os encontros na casa de Hime, embora, ainda assim, acontecesse de ele chegar atrasado à própria casa.

A música de Francis sempre veio antes da letra, com exceção de “Embolada”, escrita para o filme *Noiva da cidade* e “Vai passar”, que fora composta quase que simultaneamente. E não era somente a música: Chico conta que o fato de Francis entregar a música já com arranjo e timbre prontos era uma grande vantagem, porque nem sempre a música pura e simples te direciona a algo. Já com o arranjo pronto, surgem mil ideias. A música “Maravilha”, dedicada a Cuba, foi a única que aconteceu de Francis ter que rever o arranjo, já que algumas ideias-palavras brigavam com o bloco de percussão que Francis arranjava.

Todavia, parece que era confortável para os dois essa dinâmica de a música ser a pioneira. Chico, como um bom geminiano, inspirava-se bem por

meio do outro, de uma ideia, de um tema. Angustiava-se com papel em branco, sem um propósito específico. E Francis, um novo compositor, quase hiperativo, esbaldava-se compondo sem limite e sem nenhuma diretriz literária.

Assim que compuseram as primeiras canções vieram vários pedidos de cineastas, produtores teatrais, encomendando parceria da dupla. Depois dos primeiros sucessos, entre 1972 e 1974, o cineasta Alex Viany convidou-os para fazer a música do filme *Noiva da cidade*. Inclusive, Viany queria que Chico fosse protagonista do filme. Mas ele fez muito bem em negar, pois não tem a menor competência para atuação. No filme *Garota de Ipanema*, o poeta foi um desastre. O filme, apesar de não ser tão bom, contava com belas atuações e uma trilha musical de Francis belíssima. No mesmo ano surgiu uma nova oportunidade de exercitar a composição de músicas para filmes, com o longa-metragem *O homem célebre*, e, em seguida, em 1976, experimentaram pela primeira vez a parceria nos arranjos com a música “O que será”, para o filme *Dona Flor e seus dois maridos*. A estreia marcava outro tipo de parceria promissora, pois a canção e a trilha sonora ganhariam o prêmio Coruja de Ouro, da Embrafilme. A partir daí, todos os discos de Chico passam a ser arranjados por Francis: *Meus caros amigos*, ainda em 1976, *Chico Buarque*, em 1978, *Ópera do malandro*, em 1979, *Vida*, em 1980 e *Almanaque*, em 1981.

Em uma entrevista para o diretor Roberto de Oliveira - um dos protagonistas que intermediou alguns projetos dos dois, como programas para a TV Bandeirantes - Chico conta que Francis foi o primeiro parceiro com quem aprendeu a fazer letra. Com Tom Jobim ainda tinha dificuldades. Curioso esse depoimento, pois Francis era justamente o parceiro que não escrevia letras. Em outra entrevista, sobre a produção do infantil *Saltimbancos*, cuja trilha sonora Francis produzira, Chico diz que o que motivava as crianças não era a letra, mas a melodia. Quer dizer, a melodia parecia ser um potente material para sua inspiração.

A melodia sugere, a letra diz. Claro que existem letras metafóricas ou com duplo sentido, mas o campo subjetivo da melodia parece ser infinito. Mas há quem pense, como o poeta João Cabral - que, aliás, não gostava de música - que a música simplesmente não tem nenhuma serventia afetiva ou moral. Partindo dessa consideração, creio que esse pensamento de Cabral tem mais a ver com a grande diferença de uma música ser letrada ou ser poetizada. São escolas e habilidades

totalmente distintas. Tanto que Chico acha inimaginável a possibilidade de uma letra seguir sem a música. Já o poema tem caráter totalmente independente. Deve ser por isso que Cabral ficou tão preocupado quando Chico musicou seu poema “Morte e vida Severina”. O fato é que o poeta gostou.

Parcerias têm certas marcas que possibilitam serem identificadas. Vez por outra as reconhecemos por meio de sua linguagem lítero-musical. Isso acontece com muitas duplas da música popular brasileira: desde João Bosco e Aldir Blanc, Tom Jobim e Vinicius de Moraes, Erasmo e Roberto Carlos, e, com a própria parceria de Edu Lobo e Chico. Edu, inclusive, é o único compositor que tem mais parcerias com Chico do que Francis. Isso porque, na maioria das composições da dupla, mais da metade foi feita para cinema e teatro, ou seja, foram produzidas sob encomenda. Músicas, aliás, excelentes, como “Beatriz” e “Valsa brasileira”, mas que mantiveram uma mesma patente, com signos rítmicos semelhantes e eruditos.

A parceria de quase 12 anos de Hime e Buarque traz uma diversidade musical singular. Eles deixaram um legado musical bastante heterogêneo, contemplando vários gêneros: samba, xote, canção, valsa e até baião, como no caso de “Quadrilha”, feita para o filme *A noiva da cidade*.

Ao fim, é importante destacar a influência geracional. O período em que a dupla iniciou suas carreiras, nos anos 60, junto com a Bossa Nova, invariavelmente, também influenciou na estética de suas canções. João Gilberto e Tom Jobim estavam na linha de frente de muitas das ideias da dupla, desde a forma de cantar e tocar, até as ideias sociopolíticas. Nesse período, havia pianos em quase todos os lares, diferentemente de hoje. Embora houvesse certo estigma em torno daqueles que viviam de arte - muitas vezes considerados vagabundos – existia certo glamour e requinte em ser músico ou compositor.

Criados em famílias burguesas e artísticas e em uma época com mais tempo para a solidão - na medida em que não havia ainda o advento da internet - certamente colaborou para seus aperfeiçoamentos artísticos. Mas, por outro lado, creio que há um ranço da tradicional criação da classe alta, que acaba por restringir o acesso às vivências mundanas: o intercâmbio social e moral estavam restritos àquele grupo de bossa-novistas, sem o desvio do asfalto, das ruas.

Chico e Francis são compadres um do outro e os dois tiveram três filhas mais ou menos da mesma idade. De Francis: Maria, 44, Joana, 42 e Luiza, 40. E

de Chico: Silvia, 45, Helena, 43 e Luisa, 41. Quanto aos seus cônjuges, Chico diz: “com exceção dos seus pais, Joana, todos os casamentos acabam”. Francis é casado com a cantora Olivia Hime há 60 anos e Chico passou 25 anos de sua vida com a atriz Marieta Severo.



Francis e Chico na casa de Chico

Cronologia de alguns episódios:

1969: Primeiro contato da dupla no Festival da Record.

1972: Criação da música “Atrás da porta”.

1973: Criação da música “Valsa rancho”.

Francis assina a direção musical da segunda montagem da peça "Gota d'água", de Paulo Pontes e Chico Buarque.

1975: Criação de “Meu caro amigo” para o filme *O homem célebre*, de Miguel Faria.

Convite do cineasta Alex Viany para fazer a música e trilha do filme *A noiva da cidade*.

Músicas: “Passaredo”, “A noiva da cidade”, “Quadrilha” e “Desembolada”.

1976: Criação da música “Luísa”.

Trilha sonora do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto. Prêmio *Coruja de Ouro* da Embrafilme de melhor trilha sonora de Francis e melhor canção de Chico, na música “O que será”.

Arranjos para o disco *Meus caros amigos*.

1977: Criação das músicas “Maravilha” e “Pivete”.

1978: Arranjos para a gravação do disco *Chico Buarque*.

Criação da música “Trocando em miúdos”.

1979: Trilha musical e composição para a montagem teatral *O Rei de Ramos*, de Dias Gomes com dez músicas: seis da parceria e quatro de Chico.

Arranjos para a gravação do disco de *Ópera do malandro*.

Trilha musical para o filme *República dos assassinos* de Miguel Farias e arranjos nas músicas: “Não sonho mais” e “Sob medida”.

1980: Arranjos de Francis para o disco *Vida* nas músicas: “Mar e lua”, “Deixe a menina”, “Já passou”, “Bastidores”, “Qualquer canção”, “Fantasia”, “De todas as maneiras”, “Morena de Angola” e “Não sonho mais”.

Primeira cifra que Chico escreveu na vida, com a música “Vida”.

Criação do samba: “E se”.

Gravação do show *Primeiro de maio*.

Criação de “Pássara” para o espetáculo *Geni* de Marilene Assad.

Excursão para Angola com vários artistas dirigido por Fernando Faro.

1981: Criação da música “Amor barato”.

Direção musical e arranjos para o disco *Almanaque* nas músicas: “As vitrines”, “Ela é dançarina”, “O meu guri”, “A voz do dono e o dono da voz”, “Almanaque”, “Tanto mar” e “Amor barato”.

1982: Criação do samba “Embarcação”.

1984: Criação do samba “Vai passar”.

7. Atrás da porta - primeira parceria

Francis morava nos Estados Unidos quando compôs “Atrás da porta”, em 1971. Chico recebeu, por correio, a fita cassete do ainda desconhecido compositor. Porém, demorou cerca de um ano com a melodia.

Petrópolis, Brasil, verão de 1972. Francis e Olivia de férias, na casa de Cícero e Elza, pais de Olivia.

Convidaram Chico e Marieta para um fim de semana com as crianças Silvia, recém-nascida, e as sobrinhas de Olivia. As serestas musicais eram frequentes na famosa casa dos Leuenroth, próxima ao Quitandinha.

Dona Elza e as crianças mais velhas pediram uma rodada de mímica com títulos de filmes. Era um filme do qual ambos não se lembram do nome, mas que falava de um amor bandido e fulminante. Armaram pra cima de Francis. O grupo todo combinou que, mesmo o time que jogava ao seu lado, não adivinharia a charada. Francis gesticulou, se arrastou pelo chão feito um réptil inútil a fim de fazer alusão a uma moça desesperada por um amor do amante não correspondido. Até que, após muita insistência, irritou-se e, embora contra as regras, puxou os cabelos de Marieta, arranhou as costas de Chico. Matou a charada. Estavam lhe gozando. Eles revelaram a verdade e Chico cantarolava, ou melhor, versificava, coisas como: “me arrastei e te arranhei e me agarrei nos teus cabelos”. Todos de pileque. Foram para o piano.

Chico era tímido só no palco. Em casa ele era um homem de gargalhadas deliciosas e zombeteiro. Havia umas 30 pessoas na sala. Crianças, senhores, empregados com café, cachorro latindo, roupa de banho, toalha molhada.

Passaram a noite repetindo a música, com a primeira parte da letra pronta. Só que Chico não deixava Francis ver a letra. Dizia que era uma letra estranha e a única pessoa que podia ver era a Marieta, que respondeu: “as coisas estranhas são as melhores”. Francis dorme com as costas lanhadas diante da coreografia repetida da jogatina. A música ficou pela metade.

Nos teus pelos
teu pijama
nos teus pés
ao pé da cama

Elis Regina. Primeira intérprete a gravar as duas primeiras parcerias da dupla. Roberto Menescal procurou Francis para perguntar se ele tinha algumas músicas, pois Elis estava pesquisando um novo repertório. Francis mostrou várias canções, dentre elas, uma com Paulo César Pinheiro e outra com um novo compositor, ainda não conhecido, que pusera a letra pela metade, o nome dele era Chico Buarque de Hollanda.

Mas faltava a segunda parte, que veio alguns meses depois. Francis, já de volta aos Estados Unidos, pediu ao produtor que enviasse a fita já com todos os arranjos e a voz de Elis até onde havia letra e a segunda parte já orquestrada. Não dava mais para protelar. A estratégia utilizada para pressionar Chico foi apelidada, pelo próprio, como Golpe do Francis. O compositor era um preciosista, sempre atento aos mínimos detalhes.

Menescal mostrou “Atrás da porta” para Elis, que, em seguida a gravou com cordas sob o comando de César Camargo Mariano.

Numa noite, já separada de Ronaldo, sozinha na casa branca da Niemeyer, Elis resolveu fazer uma sessão de cinema, convidando alguns amigos, entre eles, César, para ver *Morangos Silvestres*, de Ingmar Bergman, um clássico-cabeça da época. Mal o filme começou, César recebeu um bilhete de Elis, foi ao banheiro ler e se espantou: era um “torpedo” amoroso. Atônito, César leu, releu e sumiu. Completamente fascinado por Elis, era tudo o que secretamente desejava. Ele foi encontrado somente dois dias depois, no dia e hora da gravação. Menescal se sentiu aliviado e Elis sorriu sedutora. César dispensou os músicos, pediu a todos que saíssem, para colocarem o piano no meio do estúdio, baixarem as luzes e deixarem só ele e Elis para a gravação do piano e da voz-guia de “Atrás da porta”.

Extravasando seus sentimentos, misturando as dores da separação com as esperanças de um novo amor, Elis cantou, mesmo sem a segunda parte da letra, com extraordinária emoção, com a voz tremendo e intensa musicalidade.

Na técnica, quando ela terminou, estavam todos mudos. Elis chorava abraçada por César. Juntos, César e Menescal foram levar a fita para Chico, que ouviu, emocionou-se, e terminou a letra ali mesmo, no ato.

Francis conta que os preciosistas poderiam notar que Elis gravou uma notinha trocada, mas nada que desse motivo para não ter a repercussão nacional que obteve.

A interpretação vulcânica de Elis Regina

A excelência técnica é um fator relevantíssimo para uma boa cantora, mas como já levantado por vários estudiosos da voz, o estatuto do canto se estabelece no querer dizer, no sentimento, na interpretação e nas nuances singulares da voz. O escritor Rainer Maria Rilke, em “Cartas para um jovem poeta”, observa que não é possível se criar nada digno de legitimidade se não houver verdade absoluta no que se pretende exprimir. Do cancionero brasileiro, essa é uma das canções à qual Elis empresta sua emoção e expressividade resultando numa obra prima.

Não sei se é a canção mais bonita e harmônica do cancionero popular, mas é a mais humanamente desesperada à qual Elis, com magnetismo e sangria na voz, confere a dimensão exata, quase uma ventríloqua da alma de Chico. O desespero de amor é o adjetivo que melhor lhe cabe, que, decerto, Pablo Neruda assinaria de olhos fechados.

Chico, poeta de tantas obras magistrais, conseguiu com “Atrás da porta” retratar o espelho mais fiel do ser humano; a ânsia de felicidade. O desejo de ser amado, o abandono, a solidão, o desespero, a servidão, a insegurança, o medo, e até o egoísmo do outro. E, Francis, amigo de Elis antes de a canção nascer, decerto soube escrever a música que traduz a alma vulcânica de uma cantora como ela.



Em 1968, quando Elis se casou com Ronaldo Bôscoli, Francis já havia escrito, em parceria com Rui Guerra, a música “Minha”, para o casamento da cantora. Francis, ao piano e Olívia, de branco

A vigilante censura parecia ter preferência por homens glabros, e os versos, “me agarrei nos teus cabelos, nos teus pelos” tiveram de ser substituídos por “no teu peito”. Chico cantou a letra original no Teatro Castro Alves, em 1972. Mas quando o espetáculo virou disco, novamente a censura proibiu “os pelos”. A solução encontrada pela gravadora foi enxertar um estranhíssimo e crescente aplauso fora de hora quando os cantores pronunciavam a palavra condenada.

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei
Sobre teu corpo e duvidei
Me arrastei e te arranhei
Me agarrei nos teus cabelos
Nos teus pelos
No teu pijama
Nos teus pés
No pé da cama



Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho
Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu nome, te humilhar
E me vingar a qualquer preço
Te adorando pelo avesso
Pra mostrar que inda sou tua
Só pra provar que ainda sou tua...

Quando cantaram pela vigésima vez “Atrás da Porta”, percebi que havia uma palavra que mudava o sentido da música: “Quando olhaste bem nos olhos meus, o teu olhar era pra adeus, juro que não acreditei...” Daí, perguntei ao Chico: “você está querendo dizer ‘pra Deus’ ou ‘de adeus’?” Ele cantarolou e percebeu que teria que ser “o seu olhar era de adeus”. **MERCEDES VIEGAS – MUSEÓLOGA E AMIGA DA DUPLA**

8. A valsa

“Valsa Rancho”, de 1973, foi a segunda composição da dupla. Depois do sucesso de “Atrás da porta”, muitos produtores pediam novas parcerias da dupla, inclusive a própria Elis. Uma valsa meio marchada, cujo título obscuro não faz jus ao poema com palavras solares como “abraços”, “regações”, “criança”, “esperança”.

Elis gravou com os arranjos de César Camargo Mariano, com um andamento suave, embora seguindo o compasso ternário de valsa. Chico e Francis não gostaram da gravação. Não porque tenha sido mal gravada, pelo contrário, foi produzida com um belo arranjo, porém bem diferente do que eles haviam concebido. A ideia é que fosse uma valsa mais pulsante, mais densa. A versão de César foi mais leve e com características de canção suave. Diferentemente dessa primeira gravação, a leitura de Francis para o CD *Francis Hime*, já em 1973, contou com um andamento mais intenso.

Chico e Francis ficaram sem saber como dar essa notícia a Elis. Um dos dois teria que falar com ela. Francis telefonou no dia seguinte e sugeriu que ela regravasse. Ela disse que ia pensar, mas naturalmente a música acabou não entrando no disco dela. Supõe-se que ela percebeu que eles não gostaram. Em 1979, no controvertido último disco de Elis para a Philips, *Elis Especial*, a gravação entrou. Há quem diga que foi editado à sua revelia. Os dois compositores não se lembram. “Valsa Rancha” também foi gravada pela cantora Simone, em 1997, e pela irmã de Chico, a cantora Miúcha. Esta última, gravada ao vivo, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, em 2001, editada pela gravadora Biscoito Fino, em 2015. Essa é a versão que mais se assemelha à original, acompanhada do piano de Hime.



9. As palavras sopradas

“Passaredo” inaugura o início das parcerias feitas sob encomenda. Em princípio, quando o diretor Alexi Viani encomendou uma letra romântica-ecológica, cuja temática tratasse de uma moça da cidade que, quando pequena, deixara o campo e regressara anos depois, Chico ficou ensimesmado, pois nem tinha apreço pelo assunto.

Nem sempre o compositor se depara com um tema de sua familiaridade. Dessa forma, busca outros recursos para a criação. Nesse caso, ainda era mais específico, pois se tratava de discorrer detalhadamente sobre os pássaros existentes no campo. Chico pegou imediatamente o velho e bom dicionário a fim de cumprir sua função. Escreveu o nome de todos os pássaros e ouviu diversas vezes a melodia que Francis já havia composto.

Como um exímio virginiano, Francis compôs “Passaredo” em três etapas. Primeiro, compôs um tema instrumental para ser a trilha principal do filme - um tema que era entremeado nas cenas. Depois, a outra parte que contém a letra, cujo andamento é mais ligeiro e mais alegre. Parecem até duas composições diferentes. Mas é aí que entra o trabalho do melodista, ou seja, costurar uma tomada na outra produzindo sentidos, mesmo fazendo parte de outro agrupamento de notas musicais.

Ele aproveitou uma mesma célula melódica - o que é muito comum no ato da composição - do tema “E se”, parceria que só ganharia letra de Chico mais para frente. Inclusive, para a gravação de Chico, feita no ano seguinte, para o disco *Meus caros amigos*, Francis ainda compõe uma terceira parte para a introdução. E, para seu disco *Passaredo*, dois anos depois, a canção ganha, ainda, outra roupagem, uma versão orquestral.

Chico ouvia a música e voltava ao dicionário e nada da letra sair. No dia seguinte foi até a casa de Francis, ou numa casa qualquer.

Havia naquela cidade chamada Rui Barbosa uma estrada com curvas sinuosas. De ponta a ponta não se enxergava por conta da grandeza das curvas do corredor. A cada passo dos pequenos frades, Joana refletia no espelho deles, o passo seguinte. De joelhos doloridos e dorso cansado, seus olhos eram apenas daquele caminho. Poucas coisas a desviavam. Alguns recortes hoje a trazem desse transe. Os recortes das palavras dos papéis estão em algum lugar. Não muito distante.

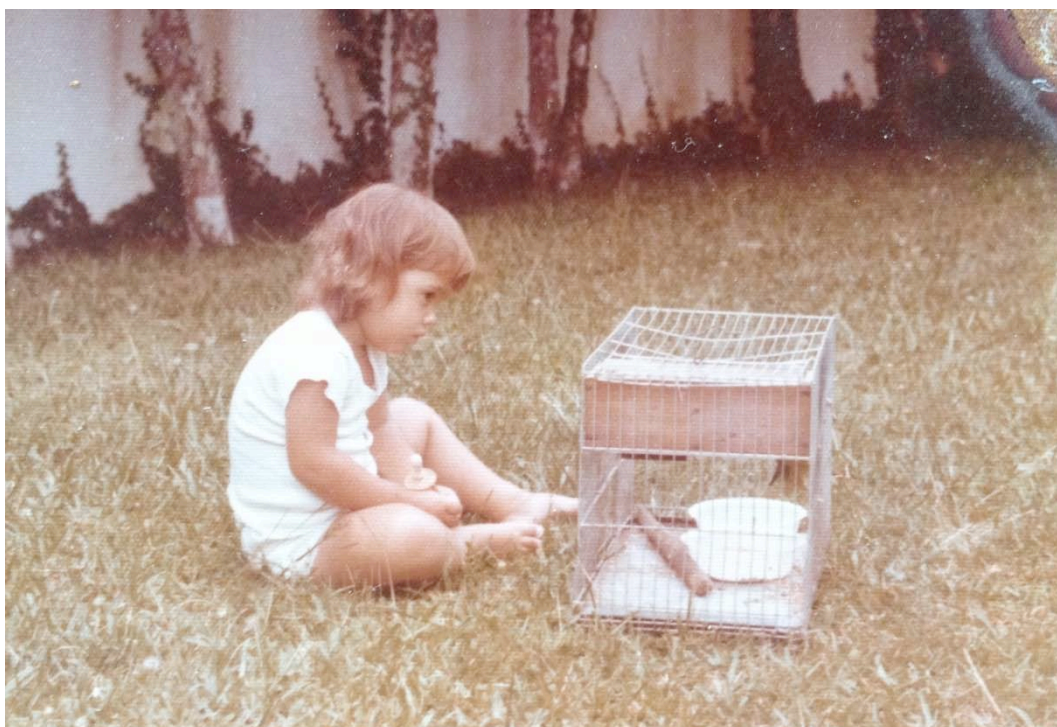
O dia se dividia em dois momentos. De manhã: escola, barulho, pessoas, cartilhas, deveres, um ensaio cuja protagonista era a vida real. À tarde: momento de inventar um mundo por meio dos frades - que eram mini bonecos de cerâmica que eu colecionava. As tardes se passavam no corredor interminável da casa da vó Elza, na Rui Barbosa. Eu enfileirava os frades que ganhava de Chico e, juntos, os pequenos seguiam sua procissão do dia. A cada passo dado, eu emitia uma palavra. Eles não tinham nomes próprios, mas palavras que formavam frases. Podiam ser também palavras soltas, a cada passo percorrido do trajeto. Um dia, dona Berta, cozinheira de mão cheia, fez seu famoso bolo de baunilha. Eu, alvoroçada sempre comia apressada e ela dizia: “Toma cuidado, menina!”. Num desses lanches da tarde, Chico agachou ao meu lado e propôs um acordo: “a cada palavra pensada escreva num papel. No fim do dia me entregue e eu te dou mais um frade”. Na minha fantasia significava ganhar mais estradas. De quando em quando, um homem fardado adentrava a casa da vó para avaliar uma música. Eu escrevi as tais palavras num papel conforme nosso combinado. Outro protagonista era Sebastião - um canário amarelo que vivia engaiolado. O pequeno amarelo acompanhava a procissão de palavras com o bico calado.

As palavras do dia foram:

Bico **toma** **cuidado** **esconde**

“Passaredo” surgiu dos pequenos papeis. Era dia do homem de farda. Foi-me dito para ficar de bico calado quando eles chegassem, pois Chico trocara os versos para: “Fico cansado, muito apressado, já é hora de dormir”. Mal sabiam aqueles censores que o certo era “Bico calado, toma cuidado que o homem vem aí”. Era nosso segredo. E eu adorava segredos.

(Os dito cujos da ditadura estavam soltos e meu passarinho engaiolado. (?))



Joana com quatro anos

Muitos, até hoje, acreditam que “Passaredo” era uma confissão de militância ecológica, mas Chico nem tinha apreço por pássaros. Pelo contrário, no dia da gravação traçou uma capivara assada! Tinha mais relação com a carga semântica diversificada da palavra “homem” como um alerta ante a chegada de uma entidade repressora, de uma autoridade que representa perigo.

10. A noiva da cidade

Também encomendada para o filme homônimo de Viani, a canção foi escrita especialmente para a protagonista Daniela, encenada por Elke Maravilha. Chico lembrou-se de um tema que Francis tinha composto cuja letra original era de João Vitório Pareto Maciel, chamada “Amor a esmo”, mas que nunca foi gravada.

Há uma versão instrumental da canção no CD *Seis em ponto*, de Francis, do ano de 1968, em versão instrumental. Bem diferente do acalanto que surgiu da parceria com Chico, a versão de Maciel tem uma letra lamentosa sobre um amor perdido. A pesquisa feita revela um fato curioso: o período em que João compôs essa letra coincide com sua separação com Nelita Rocha, que largara o compositor para namorar Vinicius de Moraes. Ela foi a Portugal ao encontro de Vinicius e, quando voltou, desmanchou o namoro. Supõe-se que a letra - que trata do abandono de um jovem rapaz por uma rapariga brasileira que foi visitar Portugal e lá se encantara com um rapaz que derramava poesia nas moças – refira-se a Vinicius.

O ambiente da canção causa um clima de mistérios, dúvidas, nuances e misticismo. Desde aí, Chico já revela sua veia ficcionista. A mulher solar, a protagonista Daniela, chega para perturbar os homens da cidade rural. Ou o sonho deles. Parece que tudo se passa dentro de um sonho.

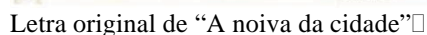
O próprio título remete a um conto fabular. A noiva não é de uma pessoa, mas de uma cidade. O marmanjo desiludido e apaixonado por aquela moça impossível reporta-se ao Tutu Marabá, na introdução, como uma entidade mítica.

O tom menor do acalanto é próprio de melodias que têm a ver com tristeza, com pena, angústia, preocupação. Preocupação com aquela menina-moça ingênua e distraída. Por isso, em nome de sua inocência, ele pede que o “Tutu marabá não venha mais cá”. Ele, inclusive, é ameaçado pela mãe da criança, no verso “a mãe da criança te manda matar”.

Mas, como nos sonhos, seu inconsciente se revela. E o desejo pela moça é percebível não só quando se preocupa com a janela de seu quarto aberta, mas com as janelas de seu corpo, achando irrazoável que ela possa dormir impunemente. Havia uma leitura múltipla: alusão à janela da casa e também ao corpo da moça.

☐☐

7



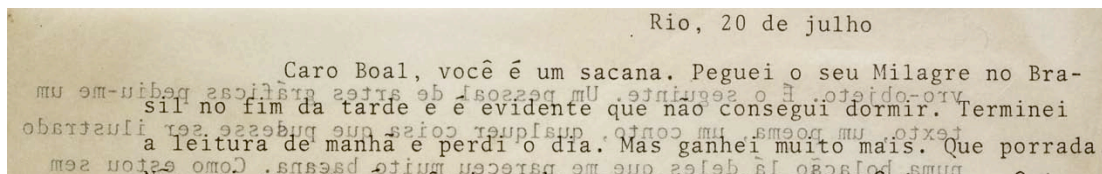
11. Caros amigos

A carta cassete:

De: Os caretas – 1976/2016.

Para: Machado de Assis/ Augusto Boal 1883/1976

1976



Que porrada essa tua parábola.

Antes de tudo, me perdoe, por favor, se escrevo em vez de fazê-lo uma visita. É que agora apareceu uma portadora, essa mesma que vos escreve. Agora, em 2016.

Estou com certa dificuldade de dar continuidade a alguns escritos que tenho rabiscado. Pretendo escrever uma autobiografia. Porém, o protagonista não cede. Trata-se de um artista conhecido da música popular que almeja ser um escritor erudito. Toda vez que termino um parágrafo, percebo que a linguagem está muito coloquial. Travei uma verdadeira luta com esse personagem.

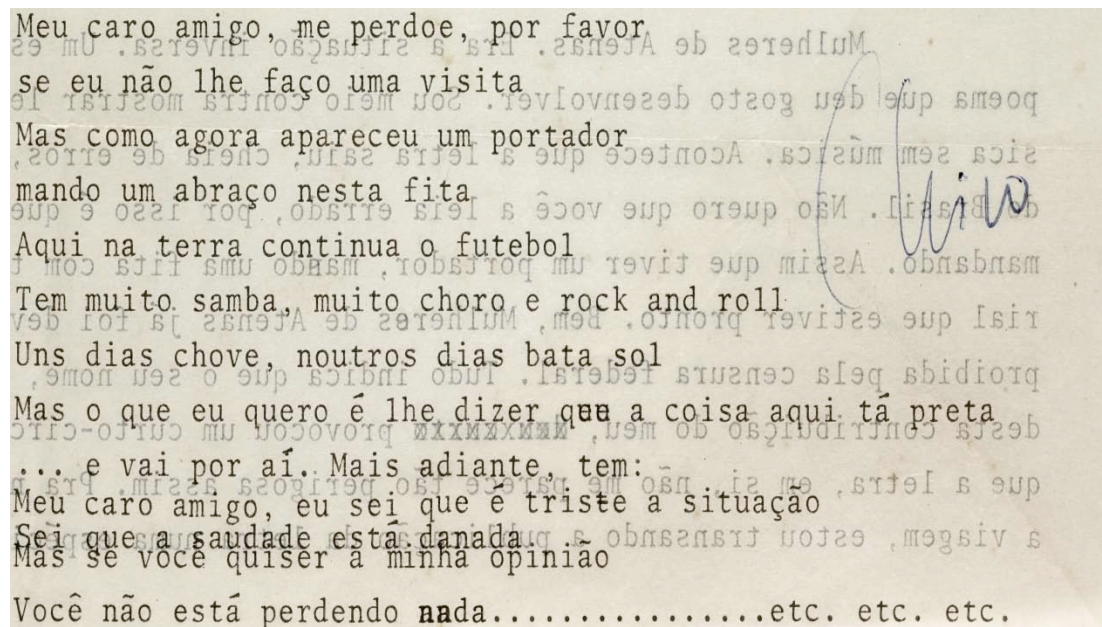
Outra coisa, lembra-se daquele meu novo amigo pianista sobre o qual lhe falei noutro dia, o Pestana? Pois é, ele me pediu para colocar letra em um novo choro dele. Mas estou naquelas fases... Nuns dias chove, noutros dias bate sol e essa letra não sai.

Talvez um dia eu consiga escrever literatura como você ou como Dom Casmurro.

Ou peças de teatro.

Por enquanto, me conhecem nessas terras pela minha composição popular, mas, sabe, o que eu queria mesmo era ficar quieto aqui na terra, com meu futebol, samba e um rock'n'roll, porque ninguém é de ferro. Em breve te dou notícias do *Calabar* e de *Mulheres de Atenas*. Por enquanto,

vamos fumando este cigarro porque o rojão da censura está brabo. A Marieta manda beijos. O Francis aproveita para também mandar lembranças para todo o pessoal. Adeus. Vai um rabisco incompleto da letra:



Meu caro amigo, me perdoe, por favor
 se eu não lhe faço uma visita
 Mas como agora apareceu um portador
 mando um abraço nesta fita
 Aqui na terra continua o futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock and roll
 Uns dias chove, noutros dias bata sol
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
 ... e vai por aí. Mais adiante, tem:
 Meu caro amigo, eu sei que é triste a situação
 Sei que a saudade está danada
 Mas se você quiser a minha opinião
 Você não está perdendo nada.....etc. etc. etc.

Durante três meses as cartas continuam sendo trocadas. A letra de “Meu caro amigo” fica pronta e é enviada por fita cassete a Augusto Boal. Porém, ao ser submetida à censura no dia 3 de setembro de 1976, é reprovada. A pesquisa, diante do risco de ser censurada também, não teve acesso a essa carta de negação. Chico cria um segundo pseudônimo em conjunto com Francis Hime, chamado “Os Caretas”.

□

A carta cassete:

De: Os Caretas. 7 de setembro 1976

Para: Augusto Boal

□ □□a□□a□□g□□

□aqq□□ □□un□□ u□l□□ ie□□ q□n□ n□□an e□□□□A□ □□□□ a□ ie□□ □□□□A□ □Hq□n□□

□qu□□un□□□a□□□□□a□□□□a□□g□□m□ie□□a□□□qv□□□□Hu□□□ue□□□□□□□□Hqen□□r□

□□q□□H□□a□van□□□□A□

□□n□Ba□□□q□□l□□a□□□□□□□□H□□v□H□bH□□□□a□□n□q□□,□

□a□□ □□ag□□

□□n□u□A□

□

□

CHORINHO PRO AUGUSTO
Autores: Francis Hime e Chico Buarque
Gravação: Os Caretas

Introdução: música de Noel Rosa (Cordiais Saudações)
"Eu hoje senti saudades
Daqueles dez mil réis que eu ^{Te} emprestei
Espero que notes bem
Estou agora sem um vintém
Podendo, mandá-me algum
Rio, sete de setembro de trinta e um"

Meu caro amigo, me perdoe, por favor
Se isto parece uma cobrança
Mas eu espero que aqui o seu fiador
Não lhe tenha saído da lembrança
Aqui na terra estão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock and roll
Uns dias chove, noutros dias bate Sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui
Tá preta, deu na veneta
Lembrar a velha continha, pois toda semana
Tenho jogado na loteca que, também
Sem uma grana ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo, me perdoe, por favor
Se eu não lhe faço uma visita
Mas como agora apareceu um portador
Mando notícias nessa fita
Muita mutreta pra levar a situação
Que a gente vai levando de ténoso e de pirraça
E a gente vai tomando que, também
Sem a cachaca ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo, eu não pretendo provocar
Nem atíças suas saudades
Mas acontece que eu não posso me furtar
A lhe contar as novidades
É pirueta pra cavar o ganha-pão
Que a gente vai cavando só de birra e só de sarro
E a gente vai fumando que, também
Sem um cigarro ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo, eu quis até telefonar
Mas a tarifa não tem graça
Eu ando aflito pra fazer você ficar
A par de tudo que se passa
Muita careta pra engolir a transação
E a gente tá engolindo cada sapo no caminho
E a gente vai se amando que, também
Sem um carinho ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo, eu bem queria lhe escrever
Ma o correio andou arisco
Se me permitem vou tentar lhe remeter
Notícias frescas nesse disco
A Marieta manda um beijo para os seus
Um beijo na família, na Cecília e nas crianças
O Francis aproveita pra também mandar lembranças
Pra todo o pessoal
Adeus

Meu caro amigo, me perdoe, por favor
A insistência do P.S.
Aceito cheque nominal ou ao portador
Eu sei que você não me esquece
Um grande abraço e um ~~xxxx~~ adeus outra vez
Rio, sete de setembro de setenta e seis

Letra original de "Meu caro amigo"

É comum nas biografias de um artista a presença de remendos, adaptações e exageros no conteúdo. Versões floreadas, reinventadas, adaptadas sobre uma determinada história. Em recente exposição das cartas do acervo do dramaturgo Augusto Boal, sua mulher, Cecília Boal, apresenta uma carta escrita por Chico que mais tarde viria a ser musicada por Francis. Já Francis recorda-se que a letra veio depois.

Há também o caso de artistas que passavam a acreditar e a contar acontecimentos sobre sua própria vida, sem que, de fato, fossem verdade. Como a música feita para Amália Lucy, filha do general Ernesto Geisel, ou a história do gato que se suicidou ao ouvir João Gilberto repetir a música “O Pato” dezenas de vezes. “A verdade é uma mentira que se esqueceu de acontecer”, diz o poeta Mário Quintana.

Francis costumava levar algumas músicas para Chico e, mesmo que a letra não fosse criada no encontro, Chico já anunciava se aquela melodia soaria alguma ideia. A história que Francis se recorda sobre a criação do choro-canção “Meu caro amigo” aconteceu numa dessas tardes em que a dupla se encontrava com frequência na casa de Chico, normalmente após as peladas de futebol no Politeama.

Francis mostrou uma canção densa e erudita, de construção melódica complicada e variada. Ele passou a tarde tocando a nova ideia - que anos depois viria a se chamar “Meu melhor amigo” - letrada por Olivia Hime. Coincidência ou não, o título sugere assuntos parecidos.

A ideia não vinha de jeito nenhum para Chico. Até que, cansados, Chico sugeriu que fossem se distrair com coisas mais leves para espairecer um pouco e pergunta se Francis tinha alguma melodia mais fácil. Francis tocou um choro que havia acabado de compor para a trilha sonora do filme *O homem célebre*, de Miguel Farias - obra homônima do cineasta, inspirada no conto de Machado de Assis.

Aparentemente soava uma harmonia fácil, mas só a primeira frase tinha três acordes. Das duas uma, ou Chico versava algo muito complexo ou iria justo para o lado oposto: uma carta para o dramaturgo Augusto Boal.

Curioso é que o enredo da história tem muito a ver com a história pessoal de Francis. O personagem principal, o Pestana, é um compositor popular de polcas que queria saber escrever melodias eruditas. A história se passa em 1883,

período em que o gênero polca, vindo da Europa, era considerado popular. Francis estudou música erudita desde os seis anos de idade. Cursando em colégios europeus, sua formação lhe permitiu compor no futuro para grandes orquestras. Mas foi sua veia popular que cativou o público. A *Ópera do Futebol*, de Francis, escrita há 30 anos, está sem sair do papel por falta de recurso financeiro. Noites e noites sem dormir à procura de editar e gravar sua obra clássica. Pena que a vida real não é um conto fabular. Machado foi mais feliz. Editou os dedilhados de seu homem célebre e deu popularidade ao Pestana nas estantes do Brasil.

DEPOIMENTO DE AUGUSTO BOAL

Foi assim, tranquilo e a gosto, que me lembrei do dia em que estávamos almoçando bacalhau à Braz - com Paulo Freire, sua esposa e sua equipe, Darcy Ribeiro e outros amigos exilados - na casa onde morávamos Cecília, eu e nossos filhos, em Lisboa, no Campo Pequeno (...) quando, na sobremesa, minha mãe visitante me disse que tinha trazido do Brasil uma carta do Chico. Pusemos a carta cassete na vitrola e, pela primeira vez, ouvimos “Meu caro amigo”, com Francis Hime no piano. Falávamos tristezas, e ouvimos um canto de esperança.

“Meu caro amigo” foi submetida à censura federal, que não autorizou sua difusão. Teve de sofrer um acréscimo na primeira estrofe. Há várias versões da letra, mas não se sabe ao certo qual de fato é a original. No início da pesquisa presumi ser a número I, já que Chico me contara de um enxerto que fizera para desviar a atenção do censor. Depois, em pesquisa nos acervos da Biblioteca Nacional, encontrei uma nova e irreverente versão (II), cuja gravação seria do grupo-pseudônimo “Os caretas”. A letra disfarçada ainda contava com uma intervenção de Noel Rosa. “Matou a charada Joana!”, exclamou Chico.

I - Meu caro amigo
Estou morrendo de emoção
Com tanta coisa que acontece
Então depois de rabiscar
Meu chamegão
Eu lhe acrescento este PS

II - Meu caro amigo me perdoe, por favor,
Se isto parece uma cobrança
Mas eu espero que aqui seu fiador
Não lhe tenha saído da lembrança

III- A versão pós censura e gravada:

Meu caro amigo me perdoe, por favor,
Se eu não lhe faço uma visita
Mas como agora apareceu um portador
Mando notícias nesta fita.

Ainda foi descoberto este novo trecho, encontrado por Cecília Boal. Não se sabe o porquê não fez parte da canção, mas decerto Chico deve ter achado que também não passaria na censura.

Meu caro amigo

Eu sei que é triste a situação

Sei que a saudade está danada

Mas se você quiser a minha opinião

Você não está perdendo nada

94 23. Meu caro amigo 10

Meu caro amigo
 TOU MORRENDO DE EMOCÃO
 COM TANTA coisa que acontece
 ENTÃO depois de rabisçar
 meu chamado
 Eu acrescento esse P.S.

Aqui na terra tão jogando futebol
 Tem muito samba muito choro e dor

Uns dias chove, n'outros dias bate sol
 MAS o que eu quero é lhe dizer que o
 amor não tá pra peixe

E não me deixe sem resposta meu irmão
 Que a gente tá cansado de viver sempre
 A perigo

A gente tá assustado e sem um velho
 e caro amigo
 Ninguém segura esse rojão

Minha parceria com Chico
 Também meu amigo
 e também meu compadre

1 2 3, 1 2 3, PASSARA

12. Antilha, ilha de luz

Em uma matéria do Pasquim de 1979, perguntaram para Chico porque ele não participava dos programas da TV Globo. E ele teria dito: “Porque não vão querer que eu fale sobre Cuba”. Durante essa entrevista ele explicou que disse isso porque os veículos de comunicação só o procuravam para falar o que interessava a eles e não seus interesses pessoais e ideológicos.

Em 1977, o jornalista Fernando Moraes – autor do livro *A ilha* (sobre a cultura cubana) sabendo do fascínio de Chico pela revolução cubana, propôs uma reunião na casa do letrista a fim de apresentar, por slides, sua experiência à ilha bloqueada pelos Estados Unidos.

“Fernando falava da ilha. Eu, Francis e um grupo de amigos do Fernando, ouvíamos tudo encantados. Naquele tempo, só se ia a Cuba exilado ou clandestino”.

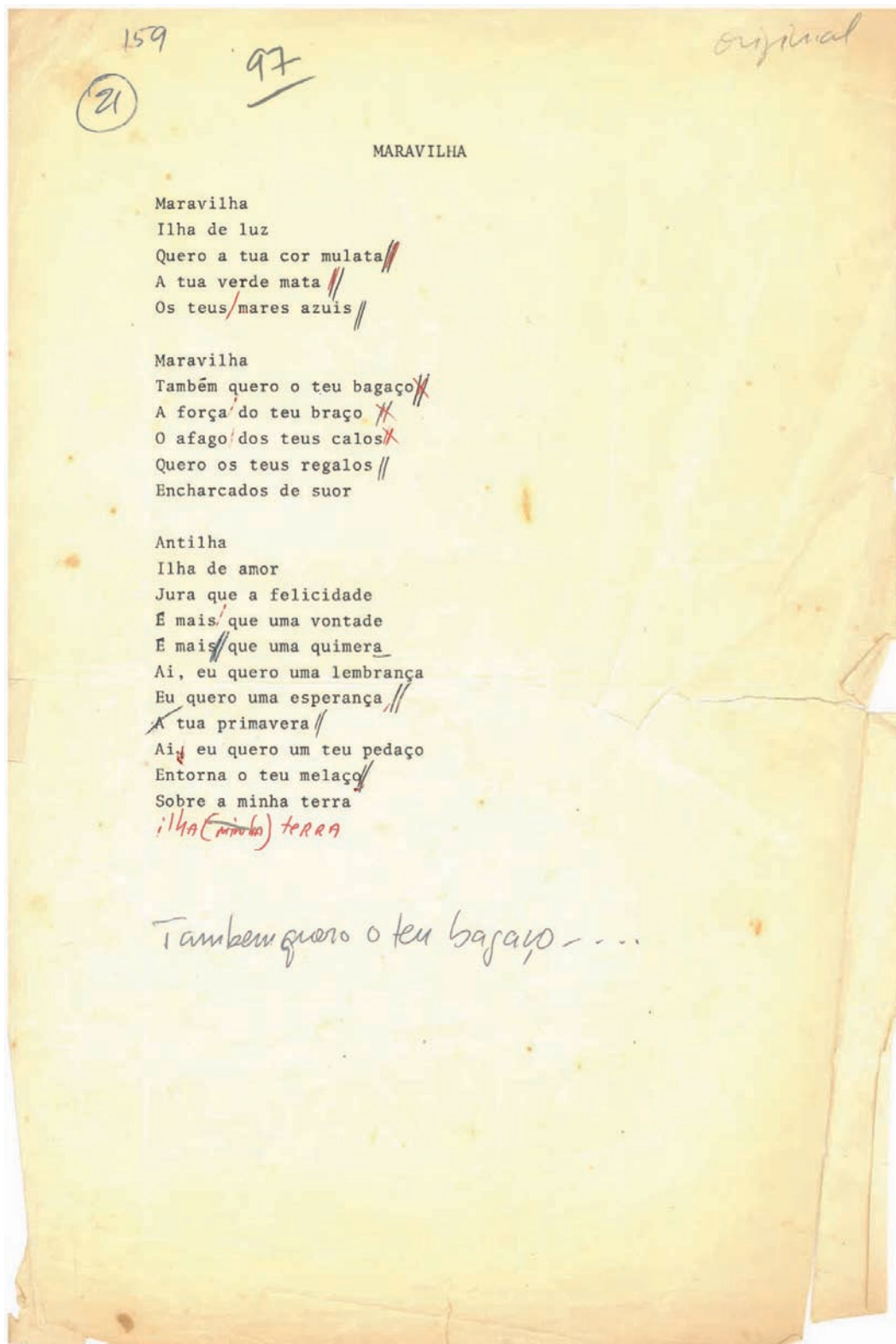
Logo depois, em 1978, apareceu o convite para Chico ir para lá, como jurado, na categoria de teatro da Casas das Américas. Ele foi escolhido como o representante brasileiro no Comitê dos Intelectuais pela *Soberania de Nossa América*. Justamente no período em que o conflito na América Central recrudesceu.

Chico, que ainda conhecia muito pouco da arte cubana, passou um mês trancado estudando a cultura cubana. Nesse período, completamente imbuído pela cultura da ilha, sobretudo, e em especial, pela música, o letrista compõe “Tanto mar”, “O que será” e “Maravilha”. Essa última, em parceria com Hime, que já havia lhe mandado há algum tempo uma melodia com ritmo meio caribenho. Após o encontro, Francis voltou a trabalhar na ideia e implementou no arranjo alguns elementos ainda mais característicos de Cuba.

“Cuba tem uma salsa que se casa perfeitamente com o nosso samba. É parente. E as pessoas também parecem com a gente. Deu o mesmo tipo de mestiçagem, com muito índio, ao contrario do restante da América Central”, explica Chico.

“Maravilha”, letra-homenagem ao país que o recebeu, foi criada nesse período. A ilha de luz emprestava um novo nome à ilha cubana de Fidel Castro. A Antilha se referia à América.

Sob o ponto de vista da estrutura da criação, Buarque mede milimetricamente o peso da sílaba em consonância com o da frase melódico-harmônica, de modo que a letra se embebe das conotações sugestivas da música.



13. Julinho, o pivete

- Chico, você acreditava no personagem Julinho da Adelaide?
- Eu virei esse pseudônimo. Eu dei entrevistas com esse pseudônimo.
- Como era ele?
- Julinho era um pivete, geminiano, que morava na Rocinha e namorava a filha do general Geisel, Joana!
- Posso conhecê-lo?
- Hoje ele vive mais em Paris, mas te dou o endereço da antiga morada dele para você pesquisar sobre sua vida.
- Obrigada, Chico.

Moravam na Rocinha. Frequentavam a Tijuca.

Onofre, seu vizinho, seu alter ego, seu guia.

Os dois, cariocas, surfavam pela cidade, de skate, a fim de descobrir os caminhos mais desconhecidos. Era um hobby desde garotos, explorar a arquitetura da cidade: da contagem de cada tijolo sobreposto nas construções, de cada rocha que calçava o chão até a luz que incidia no dia e influenciava seus itinerários. Dependendo do horário, faziam determinado trajeto.

Em dias de sol, desciam pela Rua Frei Caneca, onde havia prédios altos, quase uns arranha-céus, protegendo seus cangotes diante do calor. Em dias de chuva, o trajeto era pela Carioca. Nesses dias, as ruas ficavam abarrotadas de guarda-chuvas. Pela contramão iam driblando os protegidos da cidade.

Por um descuido, Julinho se estatela no chão. As pernas ficam meio tortas. No bolso, nenhuma moeda para pegar a condução de volta. A chuva aumenta. Abrigam-se na boca do morro do Borel. Um dedo de pinga e em seguida descolam uma mutuca e um papel.

- Vamos puxar uns carros, Julinho? Onofre sugere.

Escolheram um velho Peugeot, placa 3- 267-0, que estava estacionado em frente ao estádio do Maracanã. Arrombaram a porta, fizeram a ligação direta e engataram a primeira. Foi tão fácil que, dias mais tarde, reincidiram.

Só que naquela madrugada de 29 de dezembro, o dono do carro teve o cuidado de tirar o cachimbo - peça sem a qual o automóvel não dá partida. O Peugeot não pegou, mas, por gravidade, desceu a Rua Frei Caneca, onde logo depois encontrou uma saída e parou. Estavam os dois tentando fazê-lo funcionar quando passou uma viatura da Ronda R2.

Confundidos com os integrantes de uma quadrilha de puxadores ou caranguejeiros profissionais, começaram a apanhar ali mesmo. Algemados, a pancadaria continuou no furgão da polícia e só terminou na Divisão de Investigação, na Rua Silva Teles, quando Julinho e Onofre, que tinham 16 e 17 anos, respectivamente, conseguiram provar que eram menores. Então, levados para o Juizado de Menores, passaram a noite numa cela com um garoto que havia roubado um cavalo.

Foi Amália, primogênita de Geisel, quem os tirou da cadeia por intermédio do pai. Afinal o general não queria perder o melhor súdito para seu comando.

“Pivetes furtaram um carro”, manchete no dia seguinte no jornal *Última hora*. Na foto, os dois com aquelas tarjas pretas encobrindo os olhos são apresentados como os pivetes, F.B.H e O.J.



Primeira aparição no jornal. Julinho ou Chico?

- Foi você ou foi o Julinho, Chico?

- Não me lembro, Joana. Mas sei que fiquei sob custódia de meus pais até o verão do ano seguinte. Depois disso, não queria mais saber nem de denço com Amália, nem de apreço com a arquitetura da cidade, e muito menos de alter egos.

No ano seguinte, Julinho matou Onofre.

É comum Chico abordar temáticas sociais em suas letras. “Pivete”, canção que relata vertiginosamente as aventuras de um menino pobre e transgressor no Rio de Janeiro, é um retrato da contradição carioca: o moleque aponta o canivete, faz ligação direta e capricha na flanela ao ritmo de um samba animado, em tom maior. Pertinente ilustração de uma cidade que mantém a alegria e o bom humor, apesar das graves mazelas.

Lançada originalmente no disco de 1978, foi regravada por Chico no álbum *Paratodos*, de 1993, com algumas curiosidades: a capa do disco traz as fotos da ficha policial de Buarque, detido ao puxar um carro em São Paulo, quando tinha 17 anos.

A letra original descreve um pivete ao dirigir um carro que roubara imaginando ser um piloto, o “Emersão”, lembrando o bicampeão mundial de Fórmula 1, Emerson Fittipaldi. Na regravação, Chico atualizou a referência ao garoto para “Ayrton”, alusão, claro, ao tricampeão Ayrton Senna.

Após ler uma reportagem sobre meninos que ficavam perto da igreja da Candelária, no Rio, mendigando num idioma que mistura várias línguas, Chico começa a versão de 1993 de Pivete repetindo a frase “*Monsieur have money per mangiare*”.

Eu bato o portão sem fazer alarde
 eu levo a carteira de identidade
 uma saideira muita saudade
 e a leve impressão de que já vou tarde

14. Devolva o Neruda que você me tomou

Cinquenta mil cópias vendidas. Primeira gravação que projetou Francis, em 1978, como intérprete. Composta no violão, em Rio das Ostras, “Trocando em miúdos” é uma das canções que melhor retrata a separação de um casal. Chamava-se, inicialmente, “Maria das Ostras”, o que, aliás, nada tinha a ver com a obra-prima posteriormente letrada por Chico. O negócio de Francis não eram mesmo as palavras, mas as notas. Francis entregou a partitura para Chico com arranjo pronto. Diante da demora usual, Francis resolveu gravar instrumental para o disco novo. No último dia de gravação, Buarque chega ao estúdio à meia-noite com a letra, que faltava apenas a parte final.

Até mesmo uma canção como essa, que descreve momentos de separação de um casal, os censores enxergavam como uma tentativa de subversão. A simples referência a um livro do poeta chileno Pablo Neruda, que pertencera ao partido comunista de seu país, era suficiente para proibirem uma letra.

Ao tomar conhecimento do motivo estapafúrdio da proibição, Chico teria dito ao advogado que não havia nenhum perigo de subversão, já que a moça, embora tenha ficado com o livro, nunca chegou a lê-lo. Mas aí, seria exigir demais da inteligência do censor tal analogia. Não se sabe se o argumento colou, o fato é que a música foi liberada.

“Num certo momento em que a fala oscila com o canto, algo muda de natureza”, diz o ensaísta Paul Zumthor. Aqui, a fala alternada com o canto sugere um ritmo coloquial permitindo ao intérprete entoações e modulações espontâneas. Chico elegeu o segundo verso (em negrito) como se fosse uma referência, ou uma explicação ao primeiro, quando diz os versos:

Eu vou lhe deixar a medida do Bonfim
Não me valeu
Mas fico com o disco do Pixinguinha, sim
O resto é seu

Aquela esperança de tudo se ajeitar
Pode esquecer
Aquela aliança você pode empenhar
Ou derreter

Recurso muito usado nas letras de Chico, os segundos versos, em tom menor, sugerem uma atmosfera pessimista diante da expectativa e lembranças que aparecem nos primeiros. O disco do Pixinguinha, tudo bem, agora é seu. A esperança vira esquecimento e a aliança pode ser derretida.

Depois, a letra acompanha a melodia na crescente e desesperada frase lítero-musical: “Meu peito tão dilacerado”. E volta ao cotidiano, ao murmúrio lamentoso de antes. Parcerias assim parecem até que vieram do mesmo compositor de tão harmônicas que são.

“Trocando em miúdos” - Uma antiga expressão coloquial aplicada pela canção, ao rompimento amoroso, quando a vida em comum se reduz e traduz dolorosamente em pequenas posses desgarradas e litigiosas. Temos não propriamente um panorama, mas o mosaico de transformações conjugais que se deram num curto e intenso período, compondo as vicissitudes, achados e desencontros de um repertório existencial em movimento. (José Miguel Wisnik)

E se você lhe deixar a medida do Bonfim
 Não me valza —
 Mas fico com o disco do Pinguim, sim?
 — O resto é seu

Trocando em miúdos, pode guardar
 As sobras de tudo que chamam lar
 As sombras de tudo que fomos nós
~~As nossas memórias e lembranças~~
 As marcas do amor no nossos braços
 As nossas memórias lembranças

Aquela esperança de tudo se ajeitar
 Pode esquecer
 Aquela aliança, você pode enganar
 Ou derrotar
 Mas devo dizer que não vou lhe dar —
 O menor prazer de me ver chorar
 Nem vou lhe cobrar pelo seu estorço
 Meu peito tão dilacerado,

Aliás, agite uma apêlo do seu futuro amor
 Pro alívio
 Devolva o venado que veio se tomar
 E nunca mais

Eu levo o papai sem fazer alard
 Eu levo o cartão de identidade
 Uma saideira, muita saudade
 E a leve impressão do seu perfume

15. A lua para as Luiz(s)as

Marieta e Olivia foram ao cinema e deixaram as filhas Luísa Buarque (três anos) Luiza Hime (dois anos) na casa dos Hime, na Rua Engenheiro Pena Chaves, com Chico e Francis. A música nasceu no estúdio da casa de Hime. Joana, quatro anos, a filha do meio, transitava na noite entre o estúdio e o quarto das crianças menores.

Dórme a cidade
Résta uma canção

A casa, no alto do Jardim Botânico, estava sempre com muitas crianças - primos, amigos, sobrinhos. O segundo andar era onde ficavam os três quartos e, no terceiro, o estúdio de Francis. Era imenso. A metragem do estúdio equivalia ao tamanho de todo o terceiro andar. Coincidência ou não, a cama de Joana ficava exatamente embaixo do piano. Como a casa era muito silenciosa, qualquer apertado maior no pedal ou um volume alterado no piano, já se ouvia tudo.

A Luisa de Chico, com S, e a de Francis, com Z, dormiam na cama de Luiza, ao lado de Joana. “Francis e Chico, quando der onze horas olhem as fraldas das meninas e deem as mamadeiras”, recomendam as matriarcas Marieta e Olivia.

Dormi preocupada.

Sonhei que estava dentro do sonho delas, e lá sopraei em seus ouvidos o que eles aprontavam:

Por vocês fazem bonito
Por vocês fabricam palhaços
Por vocês saem do tom da noite
Esquecem-se do tempo e do espaço
Levitam em sonhos de crepom

Pausa para a troca de fraldas.

*Espio e escuto ruídos de choro
 Quatro anos era minha idade
 Enlacei-as aos meus braços
 E as tristezas pareciam banais
 Diante daquela fração de minutos
 Meu coração aos pedaços
 Remendou-se num minuto a mais*

E o show no andar de cima continuava
 Enquanto eu produzia para elas caretas e trapaças imaginárias

Joana fecha a porta do quarto e a cidade dorme com as meninas em

Réstias de luz, onde Dórme o meu irmão.

*Naquela noite, as sombras da rua foram afastadas
 Fizeram lua
 Fizeram brisa
 Para as Luiz(s)as dormirem em paz.*



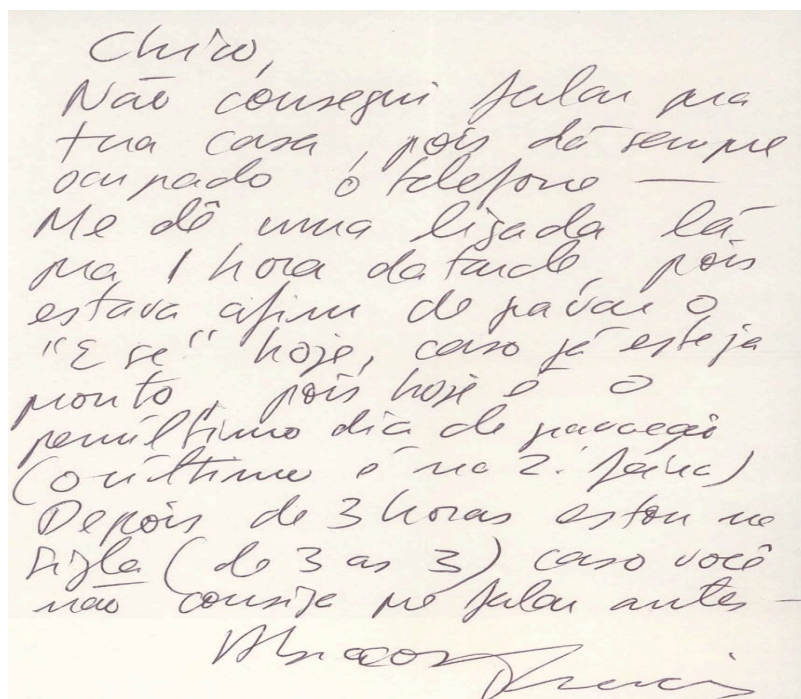
Luisa e Luiza no dia que a canção “Luisa” nasceu

16. E se

Chico disse, certa vez, que não via sentido em ler uma letra sem a melodia. Que ela, separada da melodia, não tem mérito algum. Diferente do poema, cujo signo verbal em si propõe uma obra solitária. Porém isso não acontece com todas as letras. A sarcástica letra do samba “E se” traz uma leitura autônoma. Poderia ter sido enxertada no Teatro do Absurdo, do escritor Antoin Artaud, ou numa tela surrealista do pintor Pablo Picasso, interpretada por meio das associações oníricas do psicanalista Jaques Lacan. Os versos distribuídos em anáforas discorrem sobre acontecimentos absurdos e/ou contraditórios que permeiam as dúvidas do poeta.

Essa temática “do absurdo” também se deu na letra “Valsa de Pedroca”, feita para a montagem teatral *O Rei de Ramos*. Em versos pictóricos que aludem à contradição de ideias como, por exemplo, purê de batata doce parecer marrom glace ou o céu de Ramos ser feito as luzes de Paris.

Chico incendeia seus fantasmas diante de um mar que pega fogo, do sol que nasce à meia-noite, mas no fundo creio que Chico estava é ensimesmado por seu time do coração, Fluminense, estar em baixa naquele período. Para não haver discórdia com Francis, que é vascaíno, Chico atribui a vitória do Botafogo como um dos fatos impossíveis de acontecer.



Chico,
 Não consegui falar pra
 tua casa, pois de sempre
 ocupado o telefone —
 Me dê uma ligada lá
 pra 1 hora da tarde, pois
 estava afim de paivar o
 “E se” hoje, caso já esteja
 pronto, pois hoje é o
 penúltimo dia de gravação
 (oultimo é no 2.º dia)
 Depois de 3 horas estou no
 Dile (de 3 as 3) caso você
 não consiga me falar antes —
 Chico Mendes

“E se” foi a última faixa gravada para o quarto álbum de Francis. Ela entraria no elepê em versão instrumental, mas Chico concluiu a letra na véspera do último dia de gravação.

17. Atravessando uma embarcação

O quarto de hotel tem um ar estrangeiro.
Lori acomoda seus pertences naquela cama sem endereço.
Entre o instante e o antigo foram vinte e cinco anos.
Olha-se a meio tom para o espelho.
Os olhos embotados de cinema e lágrima.
Enrola o pescoço para dentro e as pernas em concha.
De forma que tivesse domínio de seu corpo todo.
O sono empresta o esconderijo às horas rasgadas,
nas horas que pensou que os mares fossem seus.

Sim, foi que nem um temporal
Foi um vaso de cristal
Que partiu dentro de mim
Ou quem sabe os ventos
Pondo fogo numa embarcação

A história dentro da história.
Sonha com uma boia miúda martelando
a plumas, o coração enterrado no fundo do mar.
Fôlego partido.
O corpo na cama crepita diante de uma ausência de si.
E ruma ao repuxo de um temporal na superfície do mar:
explosão entre o ar, a água, a terra e o fogo.
Pesadelo.

Os quatro elementos num momento de paixão

Desperta sob o assovio do temporal.
Estava chovendo muito.
(Ainda sonha? Procura-se por meio das medidas de seu corpo)
O tempo anuncia a morte dos mares
à beira daquela partida.
Está cristalizada.
Feito um raio partido por dentro.
Mar morto, sem Deus, sem credulidade.

Deus eu pensei que fosse Deus
E que os mares fossem meus como pensam os ingleses
Mel eu pensei que fosse mel
E bebi da vida como bebe um marinheiro de partida

É preciso atravessar o oceano da vida
Nadar a palo seco.
Lori percorre novos campos, aldeias, sítios, cidades.
Navega ao relento sem paragem, sem garantias.

Cais, ficou tão pequeno o cais
Te perdi de vista para nunca mais.

Quando esta noite
morreste-me para mim
provarei a fatia mais doce da vida
beberei novas águas mais brancas.
E mais. Quero mais.
Quero a vida em minhas mãos
Quero jura de cristão
Quero novas pedras desse cais
e aceitar os atos de deslocamentos
que aprendi com a natureza.

Mais, mais que a vida em minhas mãos
Mais que jura de cristão
Mais que a pedra desse cais
Eu te dei certeza
Da certeza do meu coração
Mas a natureza vira a mesa da razão

A protagonista Lori Hime atravessava uma perda.
Ela nunca voltou para a casa.
Navegou, navegou e o cais foi encontrado
Quando se encontrou.

18. Vai passar um tempo que passou



“Vai passar” é a antítese do “Apesar de você”. É uma canção de esperança e de consolação, feita no final do regime militar. É uma música projetada para o futuro falando do tempo que a gente vivia, como uma coisa passada.

(Depoimento de Chico sobre “Vai passar” para o programa Ensaio, da TV Cultura)

Bate bola

Janeiro de 1984.

Bate =>

Caro Francis,

São cinco da matina. Deixo esse bilhete aqui na caixa de correio da tua casa. O desassossego em pessoa me trouxe aqui e preciso dividir essa agonia. É sobre a encomenda da peça sobre Dr. Getúlio, de Dias Gomes.

Depois que você esteve na sexta-feira lá em casa, lapidando a música e ainda sobre o papo que tivemos, fiquei com a melodia pinicando na cabeça, mas a letra sai toda hora do contexto de Getúlio e vai pra um lugar mais “esquindolerê”. Ando entusiasmado demais com o fim da censura e dentro de mim pulsa mais um espírito de vida boa do que qualquer crítica à era Vargas. Essa transição do governo militar para o civil, o antigo enterro nos nossos sonhos, sabe? Essa página virada, infeliz e desbotada da nossa história, esse sono que acorda agora e vira sonho, enfim... O trabalho escravo do povo brasileiro, imbuído pela ideologia do desenvolvimento, não percebia o quanto estava sendo explorado! Mas eis que chega a fase da epidemia da bonança e o sanatório desses loucos vai rebolar quadrado na nossa avenida!

Beijos, Chico

Bola <=

Parceiro,

Entusiasmadíssimo com seu bilhete! O papel chega a ter cheiro de dama da noite de Petrópolis, misturado com aquele uísque de Gim que só Vinicius sabia aprontar. Você mora no meu pijama listrado que dorme do lado esquerdo. Beijo, Fanca.

Bate =>

Parceiro,

Trago notícias. Dias Gomes me telefonou e me disse que a peça *Dr. Getúlio* foi adiada. Encomenda liberada, a música agora é nossa! Nosso samba agora cai na folia de pernas para o ar. Quem sabe não arrebenta no carnaval?

Penso em incluí-la no meu disco novo. O único problema é que entro em estúdio em uma semana, de modo que tenho que reestruturar a letra toda.

Bate =>

Querido,

A letra está quase pronta, só tenho uma pulga, no trecho “Um dia afinal”. Queria, digamos, uma ode musical a uma reviravolta no quadrante daqueles vermes, de forma que nesse momento a música modulasse. Mais que modular, queria que ela explodisse como fogos de artifício em plena Copacabana.

Bola <=

Chico querido,

Não estou cabendo dentro de mim. Quanta alegria! Já sabia que nosso samba foi antecipado e o senhor velho Getúlio vai entrar literalmente e antecipadamente pra História! Só fico triste por Dias Gomes, e sugiro que, se não rolar nossa outra música que fizemos para o carnaval, quem sabe você reformula a letra pra ele? Bem, já tenho a solução final para aquele trecho que queríamos modular: “um dia afinal, tinham direito a uma alegria fulgás” - dei uma variada melódica agressiva como um estopim de reviravolta. Meu irmão, você acaba de fazer um hino ao fim da censura! Palmas para a ala dos barões famintos, o bloco dos Napoleões retintos, e os pigmeus do Boulevard. Ai que vida boa!! Beijos, Francis.

A parceria Francis/Francisco foi crucial na consolidação da sintaxe MPB pós festivais, tropicalismo e Clube da Esquina. A sequência de obras primas enoveladas pelo lirismo dolorido ("Atrás da porta", "Trocando em miúdos", "Amor barato"), ironia sarcástica ("E se...", "Desembolada", "Quadrilha") e o deslavado protesto ("Vai passar", "Pivete", "Passaredo") alinha-se entre as joias de brilho eterno do cancionero nacional". **TÁRIK DE SOUZA - Jornalista musical**

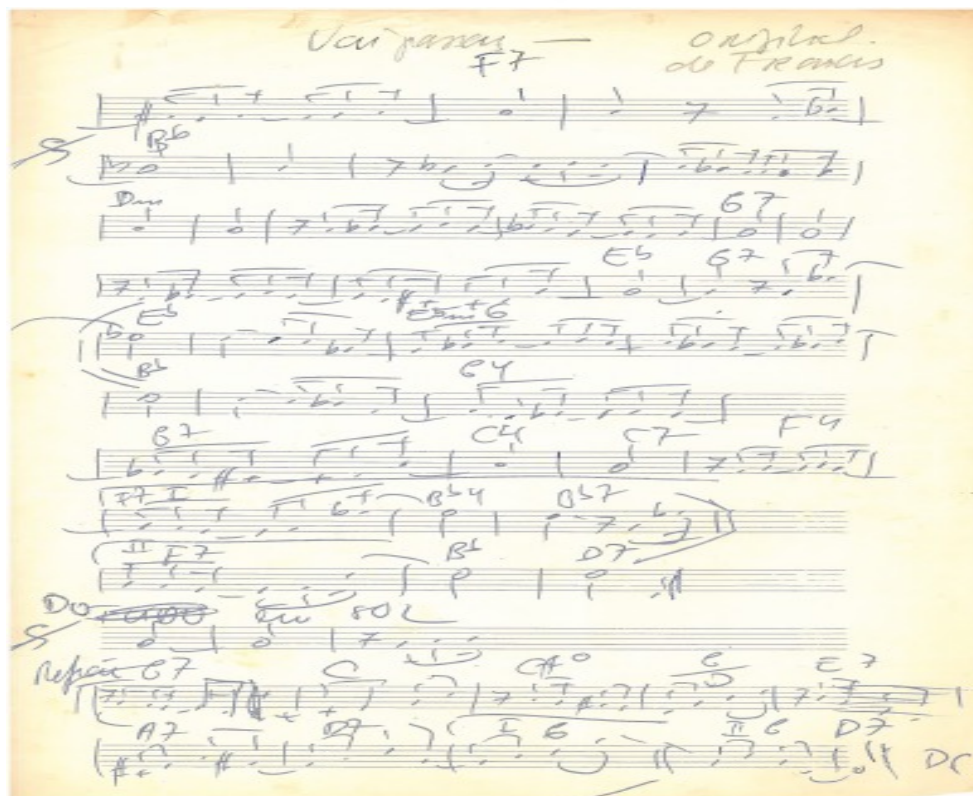
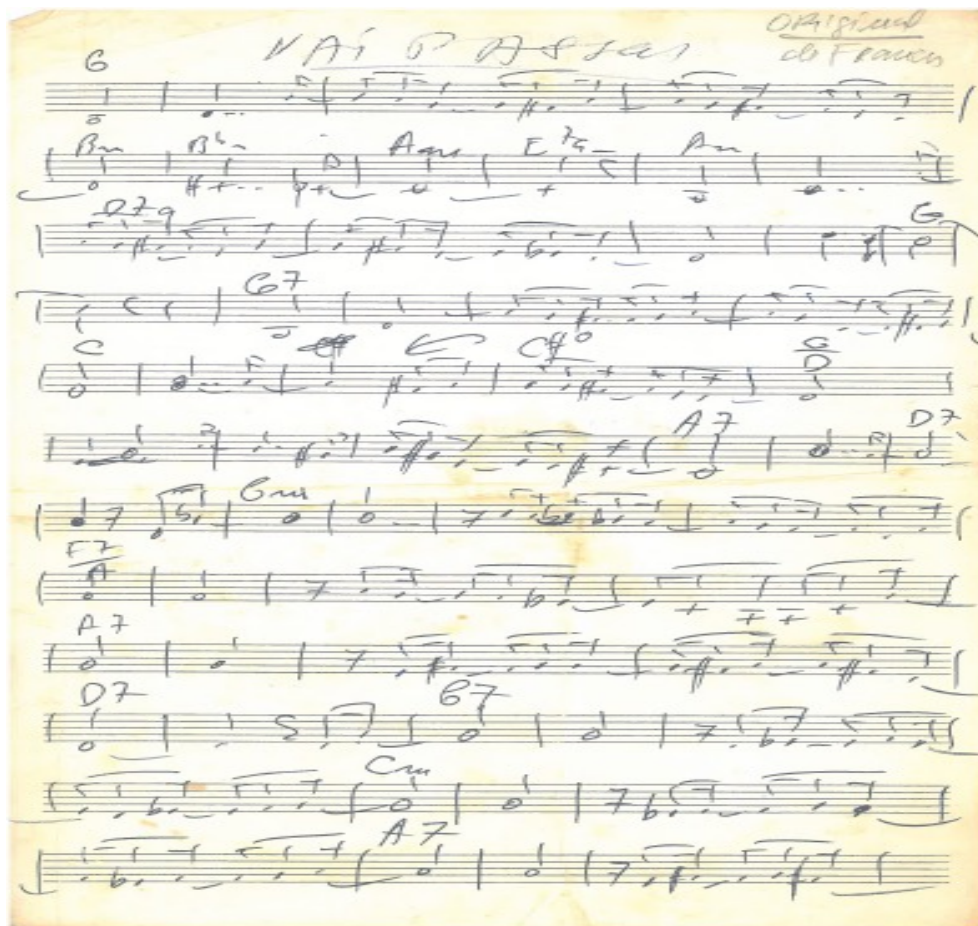
O samba “Vai passar” foi criado em momento festivo, sem propósito político, em princípio, mas acabara se tornando um hino ao fim da censura. Um extenso samba-enredo, recheado de metáforas e versos libertários, a letra comenta, de forma alegórica, o fim da censura e da ditadura militar. A música, nesse caso, não entra em um contexto de reprovação dada pela censura, mas faz uma alusão a essa época.

Chico trabalhava na composição de um samba-enredo com Edu Lobo, encomendada por Dias Gomes para a montagem teatral *Dr. Getúlio*. Em meio aos compassos insinuou-se um outro samba, que viria a ser o “Vai passar”.

Após uma tarde no Politeama, ele convida os compositores e colegas Edu, Fagner, Francis, João Bosco, Carlinhos Vergueiro e João Nogueira para tentarem compor um samba coletivo com o verso “ai que vida boa olerê”. Mas a farra tomou conta do encontro e não saiu nada de música. Francis compõe, logo depois, sozinho.

Diferentemente das outras parcerias - que sempre foram musicadas antes da letra - em “Vai passar”, Francis já tinha referências sobre o assunto a musicar. Chico fez a primeira parte da música: quando chega ao acorde sétima da dominante de Fá, que vai naturalmente para o Si bemol, ele empacou. Francis, então, seguiu o contorno melódico até o verso “seus filhos” para concluir a melodia.

O interessante da obra é que há uma cumplicidade entre letra e música, que foram compostas quase que ao mesmo tempo. A melodia se encaixa na letra à medida que a história é narrada. Segue a mesma melodia nos trechos onde são narrados os fatos do passado: todo o sofrimento do povo e, ao final, quando entra a estrofe “Um dia, afinal”, há uma variação crescente na melodia, que traz um clima de esperança e felicidade. Um hino ao fim da censura. Acabou sendo liberada uma semana antes de Chico entrar em estúdio para gravação de seu novo elepê.



19. Vozes a palo seco

Se diz a palo seco

O cante sem guitarra

O cante sem

O cante

(João Cabral de Melo Neto)

Chico e Francis se beneficiaram do arejamento harmônico e do coloquialismo do estilo. A voz pequena dos dois, já arriscada 30 anos antes por Noel Rosa e, depois, na Bossa Nova, com João Gilberto, não melindra a interpretação de artistas com cordas vocais curtas. Pelo contrário, a voz curta vibra limpo, seco, certo, sem firula. Parece que a matéria-prima da obra está à mostra, como o artesão despido de qualquer artefato.

A voz a palo seco intimida o público. Sugere um tratamento musical de câmara, onde a boa articulação do texto, a clareza melódica e o despojamento interpretativo são essenciais. No caso de Chico, ainda mais atenuante pelo seu timbre anasalado de cantar. Isso justifica o fato de Chico, não sendo um *show-man*, nem sabendo bem como se comportar diante da plateia, conseguir agradá-la.

Francis, embora tenha uma extensão maior e seja extremamente afinado, também não utiliza a voz como ferramenta musical, mas como uma aliada para o piano e para a performance. Ele possui, e deixa transparecer claramente, uma grande sensibilidade e um espírito cristalino cheio de autenticidade, características responsáveis pela grande simpatia que causa no palco.

Naturalmente, eles foram influenciados pelo ambiente da Bossa Nova, movimento da MPB iniciado por João Gilberto no final da década de 50, cujo caráter coloquial era o enfoque da narrativa musical.

Francis e Chico vieram dessa escola de interpretação despojada, sem a menor afetação ou peripécias solísticas e sem estrelismos vocais.

A impressão que dá é que os cantores que primam mais pela técnica, afinação e naturalidade - como Paulinho da Viola e os contemporâneos José Miguel Wisnik e Luiz Tatit - conseguem se aproximar melhor do público porque o canal de comunicação passa mais pelo viés da proximidade.

20. Parcerias nos arranjos

O trabalho desenvolvido pelo músico-arranjador requer uma prática absolutamente singular. É ele o responsável pela preparação de uma composição musical para ser, em seguida, executada por um grupo específico de vozes e/ou instrumentos musicais.

Consiste basicamente em escrever a partir do material pré-existente, ou seja, em cima dos acordes da composição. E, também, no uso de técnicas de rítmica, harmonia e contraponto para reorganizar a estrutura da peça de acordo com os recursos disponíveis, tais como instrumentação e a habilidade dos músicos.

O arranjo pode ser uma expansão, quando uma música para poucos instrumentos for executada por um grupo musical maior, como uma orquestra ou grupo coral. Pode também ser uma redução, quando uma música para orquestra é reduzida para ser tocada em conjunto menor ou mesmo por um solista.

Muitos compositores fazem os arranjos de suas próprias músicas. Não é o caso de Chico, que diz não ter competência para tal tarefa. Mas Francis lembra-se bem da felicidade de Chico ao escrever sua primeira cifra na música “Vida”, para seu elepê homônimo.

É comum confundir o arranjador com o produtor musical. Mas são tarefas completamente distintas. O produtor musical se assemelha mais ao trabalho do produtor artístico: ele escolhe o repertório, arregimenta os músicos baseado no grupo de instrumentos que o arranjador escolheu e interage diretamente com o engenheiro de som acompanhando o timbre, volume e voz da gravação.

Alguns estudiosos acreditam que o arranjo pode ser entendido como uma transformação absoluta na canção, como se fossem músicas diferentes. Outros pensam que o arranjo pode ser construído para, deliberadamente, produzir contrastes estéticos.

No Brasil, o mérito desses profissionais é muitas vezes desconhecido. Pode-se notar, inclusive, que quando um melodista é convidado para arranjar uma música, ele é contratado como forma de serviço - paga-se para o trabalho e pronto. Não recebe direitos de execução via Escritório Central de Arrecadação e

Distribuição (ECAD), nem de edição, via editoras. A autorização para ser executada é solicitada apenas ao compositor, diferentemente do que acontece em alguns países da Europa, onde tal tarefa é tratada mercadologicamente como criação.

Um dos motivos aparentes para esse fato é que, para a maioria das pessoas, é difícil perceber a inserção do arranjo na música. Confunde-se, portanto, também a própria melodia com o arranjo.

Além das 23 parcerias, há uma média de 40 arranjos em que Francis e Chico trabalharam juntos. Para Chico, o arranjo é parte indivisível de uma música.

Muitas pessoas acreditam, por exemplo, que “O que será”, de autoria de Chico, é também de Francis. Porém, o desenho arranjado que Francis montou em cima da obra, principalmente a se notar na introdução da canção, ou seja, o contraponto melódico utilizado, caracteriza-se por alguns estudiosos como parte integrante da composição.

Contraponto - termo muito utilizado entre os melodistas - é uma espécie de contracanto, no qual cada nota da melodia corresponde a outra nota do contracanto. Ele cria novas configurações melódicas e entrelaça-se à melodia original. Por exemplo: se praticarmos o exercício de entoar a introdução da música “O que será”, podemos perceber duas melodias distintas, mas que convergem diretamente. Uma atravessa a outra.

Francis arranjou três versões diferentes: a primeira, “À flor da pele”, tem um andamento ligeiro. O atravessamento melódico escrito para cordas vai entremeando a melodia até o fim. Já a segunda versão, “À flor da terra”, tem um andamento vagaroso e conta com uma introdução melódica escrita por Francis para piano e voz. Basta praticar o exercício de experimentar criar uma nova letra para essa introdução para perceber que se trata de outra melodia. O desafio é não destoar da melodia original. No decorrer da canção, além da voz na melodia original, Milton Nascimento atua em contracanto com os versos de Chico. E no meio da canção há um *intermezzo*, ou seja, uma pausa na linha melódica, e depois segue a segunda parte modulando a melodia. Na última versão, interpretada por Simone, o arranjo foi escrito para uma instrumentação mais curta, com exceção da introdução, que tem o uso de cordas. Todas essas três versões fizeram parte do filme *Dona flor e seus dois maridos*. As duas versões anteriores são as que mais me agradam.

Em outro exemplo, na música “Olhos nos olhos”, primeiro arranjo que Francis fez para a canção de Chico, pode-se perceber o desenho de flautas criado, que causa um clima nostálgico.

Assim como o contraponto, o recurso do contracanto é bastante utilizado pelo cancionista brasileiro. Só que, nesse caso, a visibilidade desse recurso é mais perceptível porque são palavras entremeadas em outras. Por exemplo, na música “Canção em prelúdio”, de Baden Powell e Vinicius de Moraes, o trecho “Eu sem você não tenho porque” pode ser cantado ao mesmo tempo que o outro trecho “Ah que saudade”, mas possuem duas células harmônicas diferentes. Em “Sem fantasia”, de Chico, acontece o mesmo no verso “Vem meu menino vadio” com “Ah, eu quero te dizer”.

“Nas óperas, também, vez por outra, há três ou quatro pessoas cantando a mesma linha melódica e é preciso entender e perceber todas elas”, Francis diz. Questiono se a percepção de todas essas linguagens musicais ao mesmo tempo não estaria mais ligada à intuição. Ele diz não saber ao certo, mas afirma que o som da palavra, aliado à concentração são peças-chave para desvendar esse quebra-cabeça.

Francis e Chico também trabalharam em diversas trilhas musicais como, por exemplo, o espetáculo infantil *Salimbancos* dos irmãos Grimm, adaptado por Chico, e para o filme *A noiva da cidade*, de Alex Viani. Em montagens fílmicas e teatrais, o recurso de trabalho passa por outro viés: o arranjador utiliza-se do clima da cena: tensão, medo, alegria, suspense etc, e não necessariamente pelo conteúdo da música. Assim, a trilha passa a ser um dos elementos que compõem a cena. O arranjador, aqui, trabalha mais pela intuição e sensibilidade do que pela habilidade técnica.

As reflexões analisadas acima sobre a incidência do arranjo na composição tornam possível crer, como o próprio Chico diz, que o arranjo recria novas configurações para a canção-matriz, de modo que, sim, passa a ser uma parceria indivisível.

Perguntado sobre quais técnicas Francis faz uso, o compositor diz que não há uma fórmula exata, mas há profissionais que seguem a linha do compositor, outros criam novas configurações. Ele prefere respeitar ao máximo a intenção do compositor, sem inventar novas curvas musicais.

Embora sua formação em engenharia lhe facilite arquitetar o arranjo, Francis ressaltava o quão importante é ouvir o compositor: diante das conversas com Chico, ele ia entendendo a intenção e burilando o arranjo. Há um músico no Brasil, cujo nome Francis prefere não revelar, que não vê graça em criar arranjos sem acrescentar algo novo. Parece que, nesse caso, tem mais a ver com vaidade e vontade de mostrar sua composição do que pelo desejo de colaborar com a parceria.

Ao final da conversa, Francis cita como um último exemplo o delicioso samba “Aquarela do Brasil”, de Ari Barroso, cujo bordão inicial (o “tan tan tan”) é baseado na ideia rítmica e melódica da música, mas, sobretudo, o contraste rítmico define esse contraponto na música.



Chico, Francis e Milton Nascimento. Gravação da canção “O que será”

21. Popular versus erudito

A música de Francis tem um grau de sofisticação e, ao mesmo tempo, é popular. Aliada à criatividade poética de Chico e ao seu lado popular, resulta numa verdadeira panaceia.

Os sambas “Vai passar” e “Rei de Ramos”, por exemplo, têm vieses populares. Já “Atrás da porta” é mais sofisticada, porém obteve sucesso imediato, não apenas pela bela interpretação de Elis, como já dito, mas justamente pela coloquialidade da letra de Chico.

Francis lembra que, certa vez, Edu Lobo disse que quando falamos que uma música não é cantável, percebe-se esse lugar rebuscado. “Concordo com ele”, diz Francis. “E quando falo rebuscado ou sofisticado não necessariamente pretende-se aqui qualificar a obra, mas, diferenciá-la no que tange à estrutura harmônica da música”, explica.

A música brasileira, embora traga a palavra popular em sua sigla, navega numa miscelânea de estilos. É importante salientar que os recursos explorados acima e que são considerados termos eruditos estão presentes com frequência no cancionário brasileiro. Creio que há certa mitificação acerca do tema, pois se confunde o uso de tais recursos mencionados quando empregados nas músicas clássicas ou operísticas.

Outro fator que colabora com essa ideia é que a composição escrita no violão, e que de imediato ressoa popular, possui menores recursos harmônicos. Compor ao piano é totalmente diferente de compor ao violão. O piano oferece maiores possibilidades, pois permite compor a melodia e a harmonia. Já no violão, a composição é feita apenas por meio da harmonia. Além do que, a cifra - que é uma simplificação gráfica dos acordes harmônicos - torna a leitura da música mais acessível.

Alcançar o simples e o elaborado, ao mesmo tempo, é um dos desafios almejados por muitos artistas. E é o mais difícil. Parece comum muitos artistas seguirem uma saga parecida nesse aspecto: nos primeiros trabalhos, o comedimento é pouco e a ansiedade de querer transpor para o mundo toda a sua inspiração e desejo por meio da arte, muitas das vezes resulta numa obra complexa, hermética, que acaba se tornando desinteressante ou enfadonha.

Mas não há outra fórmula. O cume é logo ali. Mas o cimento, as pedras, os buracos são fundamentais para esse aprimoramento. Pelo menos no que se refere ao ofício musical. Creio que, mesmo com o talento de nascença, é preciso estudo, técnica, paciência e tempo. Se fizermos um perfil de musicistas arranjadores, a maioria é meticulosa, paciente e detalhista. Muitos compositores compõem melodias geniais e simples justamente porque dominam o rebuscado.

Já no ofício literário, parece que passa mais pelo viés mundano. Chico, por exemplo, nunca estudou literatura formalmente, nem se inseriu em qualquer área ligada às palavras e às linguagens, embora carregue em sua herança o perfil intelectual de seu pai, Sergio Buarque de Hollanda. Mas é mais que isso: Chico é curioso, é mundano, é das cidades. Além de tudo é um excelente ouvinte. Desconfio que os bons ouvintes sejam assíduos leitores.

Esse leitor voraz parece ter tido a habilidade de encontrar a medida entre o popular e o erudito na sua obra. Fala com clareza e simplicidade, mas decerto a raiz da sua criatividade foi muito regada a escritos derivados da tradição erudita.



Francis e Chico na varanda do estúdio da casa de Hime, em 1978

22. Parceria nos discos



Um artista célebre que produziu tantos trabalhos certamente deve pensar por qual deles será lembrado na posteridade. Creio que Chico gostaria que fosse pelo seu lado romancista, que é ao que vem se dedicando nos últimos anos. Ou, por outra, parece estar mais produtivo e interessado na literatura do que no seu vasto cancionário.

Ao cruzar os dados dos álbuns de preferência entre as pessoas da geração dos nascidos na década de 70 com os números de vendas, e, ainda, com as visualizações dos internautas no YouTube, o álbum *Meu caro amigo* obteve um disparate nos números: 637 milhões de visualizações e uma venda de 500 mil álbuns. Esse foi o único álbum que vendeu mais que *Construção*, lançado cinco anos antes. Já o disco *Vida*, lançado quatro anos depois, atingiu a marca de 54 mil cliques dos internautas e vendeu 200 mil - mesmo número para os discos editados na década de 70. O disco *Chico Buarque*, de 1978, tem 86 mil visualizações, e todos os demais, com exceção de *Construção*, que tem quase o mesmo número de *Meus caros amigos*, com 520 milhões de visualizações, não passam de 90 mil. Há também uma curiosidade: o álbum *Ópera do malandro*, produzido para o teatro, atraiu um número alto de 238 milhões de visualizações. Os discos mais novos, como *Carioca* e *As cidades*, estão na casa das 15 mil visitas.

Francis e Chico trabalharam juntos nos discos: *Meus caros amigos*, em 1976, *Chico Buarque*, em 1978 (que consta a foto da Samambaia), *Vida*, em 1980, *Ópera do malandro*, em 1979, e *Almanaque* em 1981. Nesses discos, além de algumas parcerias musicais, Francis assinou a direção musical e os arranjos.

Meus caros amigos faz jus ao interesse dos internautas e explica a venda volumosa. Segundo informe proveniente da Associação Brasileira de Produtores do Brasil (ABPD), em 2005, o DVD *Meus caros amigos* esteve em quinto lugar

dos videofonogramas mais vendidos no mundo. Os motivos pelos quais resultam esses dados parecem ter a ver com uma reviravolta construtiva de Chico do ponto de vista formal e de intervenções sociais, além do novo ânimo que o inspira. Mas ainda sob a guarda da vigilância militar, esse disco, assim como o anterior, *Sinal Fechado*, recolhe trabalhos feitos para o teatro e para o cinema.

Do ponto de vista estrutural do disco, no qual reverencia seus amigos, como o título já anuncia, Chico recorre a uma linguagem direta e coloquial. Na faixa que dá nome ao disco, o poeta e o repórter dirigem-se ao amigo Augusto Boal e ao público. Esse caráter informal também está presente nas canções “Mulheres de Atenas” e “O que será”.

Naquele período, as canções encomendadas para teatro ou cinema - em princípio, para a montagem teatral ou cinematográfica - frequentemente se sobrepujavam ao sucesso elegido.

Os arranjos híbridos e bem característicos de Francis marcam a estreia da parceria musical em discos de Chico. Parceria essa que também se estendeu nos anos seguintes com o álbum que se chamaria *Pivete*, mas acabou sendo assinado como *Chico Buarque*. Esse disco, embora não tenha a expressividade numérica do anterior, traz uma das mais belas parcerias da dupla: “Trocando em miúdos”.

No período em que Chico lançou o disco *Vida*, havia rumores que ele estava sem inspiração e com a ideia recorrente de morte. Mas o próprio Chico confirma o exagero da imprensa. Ao contrário do tema morte, *Vida* é justamente um período áureo e consolidado da carreira de Chico, no qual ele parece estar mais pulsante e intrigado.

Dos melhores arranjos escritos para Chico, Francis parece arrancar, pulsar, extravasar além das cortinas para experimentar, junto ao parceiro uma virada vital encharcada de luz e vida, principalmente na canção que dá nome ao disco. Nela, espelhando o próprio movimento da vida, a própria diversidade, entram violinos, trompetes, num andamento rápido, que parece um tipo de mambo, ao lado do bongô, que, batendo bem apressado, ressalta bem o espírito da música. E observa-se até um instrumento que lembra bem uma chicotada, pelo seu som, e que sugere “a chicotada” que às vezes a vida dá. Nota-se isso com as inúmeras repetições no refrão “Luz, quero luz”. Chico diz que foi seu disco mais angustiado, relembrando que, desde o álbum *Construção* até *Meus caros amigos*, a criação estava toda condicionada ao país em que viviam.

O enredo do espetáculo - que foi baseado na *Ópera dos Mendigos*, de 1728, de John Gay, e na *Ópera dos Três Vinténs*, de 1928, de Bertolt Brecht e Kurt Weill - embora seja passado na década de 40, no fim do Estado Novo, é de uma atualidade impressionante.

Atuais, também, são as canções escritas por Chico para a nova ópera que talvez, tenha sido o disco mais popular das produções teatrais da década de 70. Buarque chegou a pensar em gravar o álbum duplo com alguns dos atores interpretando, mas a Philips, sua gravadora na época, optou por um elenco de cantores profissionais conhecidos do grande público. Sérgio Carvalho, produtor artístico da companhia, acostumado com a árdua tarefa de arquitetar formações grandes no estúdio, anteviu os possíveis imprevistos e refazimentos diante da complexidade dessa gravação. O elenco, elegido pela gravadora e por Chico, era composto por: MPB 4; Alcione; Gal Costa; Nara Leão; As Frenéticas; Zizi Possi;

Elba Ramalho e Marieta Severo, na inesquecível gravação de “O meu amor”; Marlene; A cor do som; A turma do funil; Moreira da Silva, além dos músicos para a base e para a parte orquestral.

Muitas das canções compostas para a peça e gravadas para o disco entraram no rol das obras primas de Chico como “O meu amor”, “Homenagem ao malandro”, “Palavra de mulher”, “Folhetim”, “Pedaço de mim”, entre outras.

Começaram pelo fim. A primeira gravação que Francis e Chico escolheram para conduzir foi a ópera lírica encenada no final da montagem teatral. Uma adaptação de Chico, baseada em trechos de *Rigoletto*, *La Traviata* e *Aida* do compositor italiano Giuseppe Verdi; *Carmem* do compositor francês George Bizet e *Tannhauser* do compositor alemão Richard Wagner. Essa ópera de caráter popular define da forma mais assertiva a escolha do título do projeto: *Ópera do malandro*, cujas técnicas operísticas estavam presentes dentro de um escopo popular ou de “malandro”.

No estúdio da Philips, na Barra da Tijuca, fora montada uma verdadeira ópera dentro da ópera. Um conjunto orquestral com uma média de 40 músicos, dentre instrumentistas e solistas, superlotavam o espaço, a tal ponto que quase não houve estantes suficientes para as partituras. Francis, com a batuta em punho, começava a regência da gravação coletiva prevista para acontecer em uma tarde, mas que acabara durando três dias.

Nesse período, os engenheiros de som se atinham à gravação analógica, ou seja, à versão na íntegra, sem cortes. Foi desesperador. A gravação da obra, que durava nove minutos, tivera de ser interrompida a cada 15 segundos, pois, se um solista ou instrumentista desafinasse uma nota sequer, tudo voltaria à estaca zero. Sérgio, já desesperado com as contas que deveria prestar ao executivo da companhia, pediu que Chico entrasse na saleta para ajudar os colegas na concentração. Claro que as contas extrapolaram, mas o retorno financeiro foi altamente positivo, tendo em vista a vendagem expressiva de 300 mil discos.

Algumas horas a mais também foram necessárias para a gravação da faixa “Pedaço de mim”, interpretada em duo por Gal Costa e Francis. As cordas nos agudos que contrastavam com as vozes da dupla insistiam em sair desafinadas. Até que Chico percebeu que eram as vozes que não condiziam com a harmonia e diz: “Francis, não é possível, o que está havendo?”. Afinal, quem ousaria pensar que a cantora considerada a mais afinada do Brasil pudesse vir a escapar em um

agudo? Olivia pede para que cada um cante separadamente. Sim, João Gilberto nos lembrava que “no peito dos desafinados também bate um coração”. Gal se desculpa por não ter conseguido entrar no tom dos agudos, atrasando meio período de gravação.

Essa música, inclusive, fizera parte de muitos roteiros posteriores dos shows de Francis e Olivia. Joana, a filha do meio do casal, lembra-se que em uma das temporadas na casa de espetáculo People, no Leblon, levou um recado telefônico de Chico para Francis dizendo a seguinte frase: “Tirem a música ‘Pedaço de mim’ do show de hoje, depois explico o porquê”. Joana, sem entender, leva o bilhete para Francis, que já estava na passagem de som. Na segunda música, Joana mata a charada: o casal Lucinha e João Araújo chegava para assistir ao espetáculo. Tinham acabado de perder seu filho, Cazuza. O verso na letra “A saudade é arrumar o quarto do filho que já morreu”, se explica.

Esse disco, de alguma forma, marca a primeira produção orquestral de Hime. Ali, ele pôde experimentar e expor toda a sua habilidade legada dos anos de estudo orquestral na Suíça para condução de músicas populares sob um formato orquestral. Uma das mais belas parcerias produzidas pela dupla.

24. Almanaque



Silêncio. O espetáculo vai começar. Um estúdio de gravação pode, em certos momentos, parecer um templo. Pode parecer um anfiteatro ou um galpão de escola de samba. Pode conter emoções das mais diversas: tensão, alegria, teimosia, descobertas. Segredos, novas perspectivas. Era como uma caverna mágica. Eu via aquelas pessoas todas como se fossem personagens de uma fábula. O estúdio dá mais uma, duas chances de errar. Sim, repetia-se diversas vezes a mesma frase, a mesma estrofe. Eu ficava fascinada com essa construção. Os arquitetos da música, para mim, eram Francis e Chico. Natural. Quando se é menina, os mitos tomam conta das fantasias.

Estúdio da Som Livre, fim de 1981, acontecia a gravação do disco *Almanaque*, de Chico. Na mesa de corte o produtor Mazolla, o coordenador de produção Homero Ferreira e o engenheiro de som Luiz Paulo, que me dava balas de luz (bala de luz era uma espécie de chiclete de mascar que não fazia barulho, pois só assim era permitido eu ficar dentro do estúdio). Naquele aquário, as vozes, ecos e estalados pareciam navegar nos nossos ouvidos.

Primeiro dia de gravação: Francis e Chico começam o espetáculo. Francis, o arranjador do disco e parceiro numa das músicas do disco, “Amor barato”, coordenava aquela imensa epopeia musical. Um disco que contaria com orquestra e uma boa variação de instrumentos. E Chico, o protagonista, ou, sem metáforas: o cantor e compositor do disco.

Uma multidão de sambistas, já no primeiro dia, um coral de amigos para Francis reger o refrão da música “Amor barato”. A ideia era ter um coro como das pastoras de escola de samba. No coro, Marieta, a mulher, as irmãs Miúcha e

Cristina; Guguta Brandão; Olivia Hime; Novelli; Carlinhos Vergueiro; Zuenir Ventura; Bee; Lea; Silvinha Buarque; Nina Pinheiro e Gilda Matoso (da Ariola); Carlos Orcades e Joana Hime, com sete anos. Ao fundo, um som do Bola Preta nos velhos carnavais.

Esse mesmo estúdio é cenário de uma festa, pequena, modesta, copos de café, vinho com mel - uma panaceia do cantor para as agruras da voz - cinzeiros cheios (era o tempo em que os fumantes não tinham qualquer restrição para fumar em locais fechados), e poucas pessoas para ouvir as nove músicas do álbum, com seis inéditas, já mixadas e prontas para virar bolacha. Chico comanda um mini espetáculo. Pede para apagarem as luzes para que os painéis iluminados dos equipamentos comandassem o espetáculo.

Lembro-me do último dia de gravação. Fui direto da escola, vestida com meu *collant* de balé, pois sabia que era uma música sobre uma dançarina. Tratava-se de uma crônica sobre o encontro e desencontro de um amor urbano e suburbano. Chico e Francis esmerilhavam cuidadosamente cada verso, cada palavra, cada nota, afinação.

Dois operários cirúrgicos na canção: Francis na música e Chico na letra.

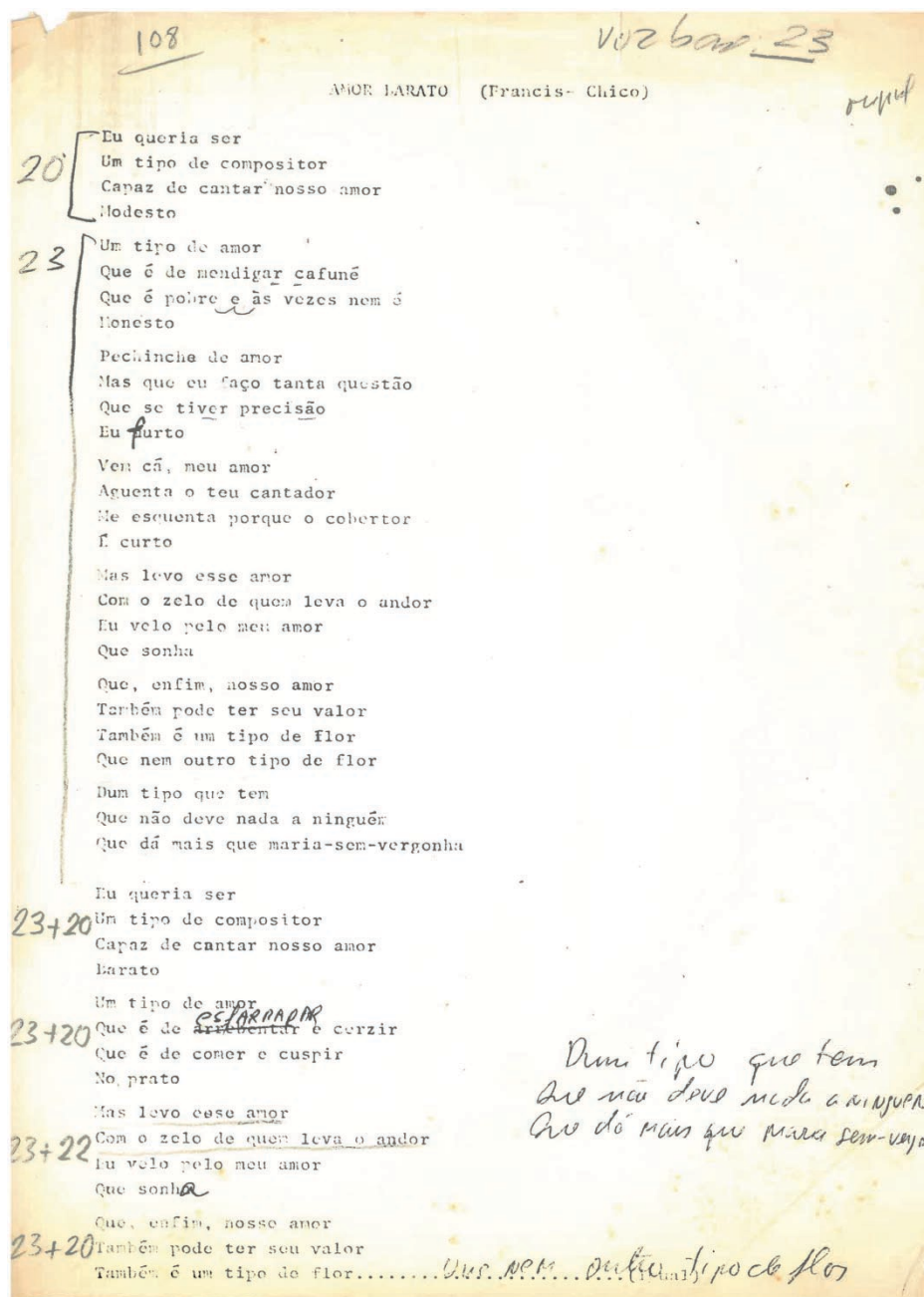
AMOR BARATO E A ESPIONAGEM DE FRANCIS

O álbum *Almanaque* sofreu alterações até o último momento de gravar a voz. Isso é comum com a maioria dos “cantautores”: às vezes descobre-se uma palavra que soa melhor que outra, até mesmo em função do arranjo, da base pronta.

Quando Francis começou a fazer os arranjos, brigou com Chico para conseguir as letras. Chico argumentou que era sobre a ideia da música que ele gostaria que Francis trabalhasse os arranjos, e não sobre as letras.

A astrologia nos dá a dica, nesse momento, sobre os métodos divergentes dos dois para a construção de uma obra: ambos regidos por Mercúrio, planeta da racionalidade e influenciado empiricamente pela cabeça. Chico, geminiano, arquiteto das ideias e das palavras. Francis, uma engenhosidade singular e paciente na música, além de absolutamente metódico e racional, como um bom virginiano. Enquanto que Chico primava pelo campo das ideias e não da ideia,

Inconformado em não ter as letras das novas músicas em mãos, Francis acabou indo à casa de Chico para prestar um serviço de espionagem. Até roubou alguns rascunhos, o que, naturalmente, incomodou Chico. Afinal, rascunho não é para se olhar. E também, porque a intenção de Chico era trabalhar a letra em cima do arranjo e não da música apenas. “Amor barato”, inclusive, foi feita em cima do arranjo. Chico pôs a letra em cima da base da música pronta.



Letra original de “Amor barato”

polyGram

POLYGRAM DISCOS LTDA

FANTASIA

Chico Buarque

E se de repente
A gente não sentisse
A dor que a gente finge
E sente
Se de repente
A gente distraísse
O ferro do suplício
Ao som de uma canção
Então eu te convidaria
Pra uma fantasia
Do meu violão
Canta
Canta uma esperança
Canta
Canta uma alegria
Canta mais
Revirando a noite
Revelando o dia
Noite e dia
Noite e dia
Canta
A canção do homem
Canta
A canção da vida
Canta mais
Trabalhando a terra
Entornando o vinho
Canta, canta
Canta, canta
Canta
A canção do gozo
Canta
A canção da graça
Canta mais
Preparando a tinta
Enfeitando a praça
Canta, canta
Canta, canta
Canta
A canção da glória
Canta
Santa melodia

Canta mais
Revirando a noite
Revelando o dia
Noite e dia
Noite e dia



A PRESENTE LETRA MUSICAL FOI
EXAMINADA PELO SCDP DA S.R.
DO DPF EM F. L. 2 - LIT. 44DA
PARA GRAVAÇÃO E DIVULGAÇÃO
PÚBLICA NOS 120 S. D. 2011-
DE 24.01.83 SOB O N.º 49919
S.P. 29 de 5/1/79
GRUPO DO S.C.D. (S.R.) S.P.

Letra original de "Fantasia" com anotações de Francis para o arranjo

polyGram

POLYGRAM DISCOS LTDA

NÃO SONHO MAIS

Chico Buarque - RG. 2.641.626

Hoje eu sonhei contigo tanta desdita
 Amor, nem te digo
 Tanto castigo
 Que eu tava aflita de te contar
 Foi um sonho medonho
 Desses que às vezes a gente sonha
 E baba na fronha e se urina toda
 E quer sufocar

Fois eu sonhei contigo e caí da
 cama

Ai, amor, não briga
 Ai, não me castiga
 Ai, diz que me ama
 E eu não sonho mais

Meu, amor, vi chegando um trem de candango
 Formando um bando
 Mas que era um bando de orangotango
 Pra te pegar

Vinha negro humilhado
 Vinha morto-vivo
 Vinha flagelado
 De tudo que é lado
 Vinha um bom motivo pra te esfolar

Quanto mais tu corria, mais tu ficava
 Mais atolava
 Mais te sujava, amor
 Tu fedia, empestava o ar
 Tu que foi tão valente
 Chorou pra gente, pediu piedade
 Olha que maldade
 Me deu vontade de gargalhar

Ao pé da ribanceira acabou-se a liça
 Escarrei-te inteira a tua carniça
 E tinha justiça
 Nesse escarrar

Te rasgando a carcaça
 Descendo a ripa
 Virando as tripa
 Comendo os ovo
 Ai, e aquele povo pôs-se a cantar

Foi um sonho medonho
 Desses que às vezes a gente sonha
 E baba na fronha e se urina toda
 E já não tem paz

A PRESENTE LETRA MUSICAL FOI
 EXAMINADA PELO SCDP DA S.R.
 DO DEF EM F L T LIBERADA
 PARA GRAVAÇÃO - DIVULGAÇÃO
 PÚBLICA NOS TERMOS DO ART. 171-
 C. 77 DO DEU. Nº 20.493,
 DE 24.01.46, SOB O Nº 42333
 S.P. 29 de 5 de 77
 CHEFE DO S.C.D.P./S.R./S.P.

Telefones para:

ou Contatar Escritório Central ☐ Av. Rio Branco, 311 - 4º
 Administração ☐ Av. Rio Branco, 277 - 301
 Estudo ☐ Av. Erico Veríssimo, 818 - Barra da Tijuca

Fabrica ☐ Estrada das Fúrias, 1467
 Distribuição ☐ R. Guilherme Fraga, 343 - Torquato
 Unidade São Paulo ☐ Av. Nogueira de Azevedo, 2766

Telegramas Polygram - Telex Rio (21) 22118 (phl br) for Polygram ou (21) 22739 - São Paulo (011) 25021 - Ca F 1100206 - Rio de Janeiro - Brasil

polyGram

POLYGRAM DISCOS LTDA

O MALANDRO Nº2

Chico Buarque

16

O malandro / Tá na greta
Na sargeta / Do país
E quem passa / Acha graça
Na desgraça / Do infeliz
O malandro / Tá de coma
Hematoma / No nariz
E rasgando / Sua banda
Uma funda / Cicatriz
O seu rosto / Tem mais mosca
Que a birosca / Do Mané
O malandro / É um presunto
De pé junto / E com chulé
O coitado / Foi encontrado
Mais furado / Que Jesus
E do estranho/abdomem
Desse homem / Jorra pus
O seu peito / Putrefeito
Tá com jeito / De pirão
O seu sangue / Forma lagos
E os seus cacos / Estão no chão
O cadáver / Do indigente
É evidente / Que morreu
E no entanto / Ele se move
Como prova / O galileu

Imo + vln + cavaco + bat + tamb

||

||

vln + bx + cavaco
+ tamb + ~~cavaco~~ bateria

vln + bx
+ tamb

cx

EXF.

+BAT/vio/
bx/tamb/
cavaco/piano

vio bx
tamb
cavaco

vio bx
tamb

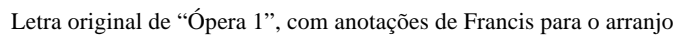
cx
fob.

NO D.P.F.
CENSURA
FEDERAL
REG. SÃO PAULO

A PRESENTE LITRA MUSICAL FOI
EXAMINADA P. S. P. D. N. R.
DO DPF EM F. 2. LIT. NADA
PARA GRAVAÇÃO DIVULGAÇÃO
PÚBLICA NOS TER. C. D.
GOS Nº 177 DO DEC. Nº 20.464,
DE 24.01.46, SOB O Nº 49152
S.P., 29 de 5. 79
CHEFE DO S.D.C. N.º 177.

Malandro m	1 Fl 2 Sax Alto (com)	X 3 Tpts 3 Tones	—	—
Viver do am	—	X 1 Tpt ✓	X 12-3-3 Cordas (su dist)	—
Cavil (ouvir bandier)	—	X 3 Tpts 3 Tones	X 12-3-3 Cordas (9+10 corde) 1 c/1/2 corda pa.	cordas + piano
12 am	1 Fl (m)	X 1 Tbone (m)	—	—
Mambo	—	X 2 Tpts ✓ 3 Tones	—	—
Teozinha	1 Fl (m)	—	X 12-3-3 Cordas	—
Tempo em per	X 1 Fl	X 2 Tpts 2 Tones	X 16-4-4 Cordas (1000 e 12-22) (n 9-33)	X 8 perc
Harmonização	2 Fl 1 Fl	X 3 Tpts 3 Tones	—	X 1 Fl
Foliotim	—	X 1 Tbone	X 12-3-3 Cordas	✓
Aj, e de m rpm	1 Fl (m)	X 1 Tbone (m)	—	X 1 Fl
Omeu am	X 1 Fl (sax alto)	X 1 Tbone	X 12-3-3 (cordas 2 c)	—
Se eu fosse kypri	—	—	—	—
Geni	1 Fl	X 3 Tpts 3 Tones	X 12-3-3 (cordas 2)	—
Podero de am	—	—	X 16-4-4 c/ 1000 e 12-22 violino	X 1 Fl + piano
Opera	X 2 Fl 2 Fl 1 Fl	X 3 Tpts 4 Tones	X 16-4-4-2 cordas	X 3 perc
Malandro 2	X 2 Fl 1 Fl 1 sax alto	X 3 Tpts 2 Tones	—	—

Anotações de Francis na primeira reunião sobre a montagem de Ópera do malandro



25. Teatro e cinema

As músicas criadas para a produção teatral e cinematográfica brasileira, na maioria das vezes, tornam-se datadas por serem elaboradas para um texto específico. Sua serventia, quase sempre, é anacrônica a posteriori para outros meios. Atualmente, nos anos 2000, é raríssimo acontecer a promoção de uma determinada canção advinda do teatro ou do cinema.

A obra de Chico e de Francis, na década de 70, está muito ligada ao teatro, principalmente a de Chico. Parece que naquele tempo o intercâmbio entre as artes dramáticas e cinematográficas geravam maciços desdobramentos que permitiam uma maior visibilidade da canção. Essa continuidade era boa tanto para a canção quanto para o filme ou para a peça, que, assim, ambas tornavam-se atemporais.

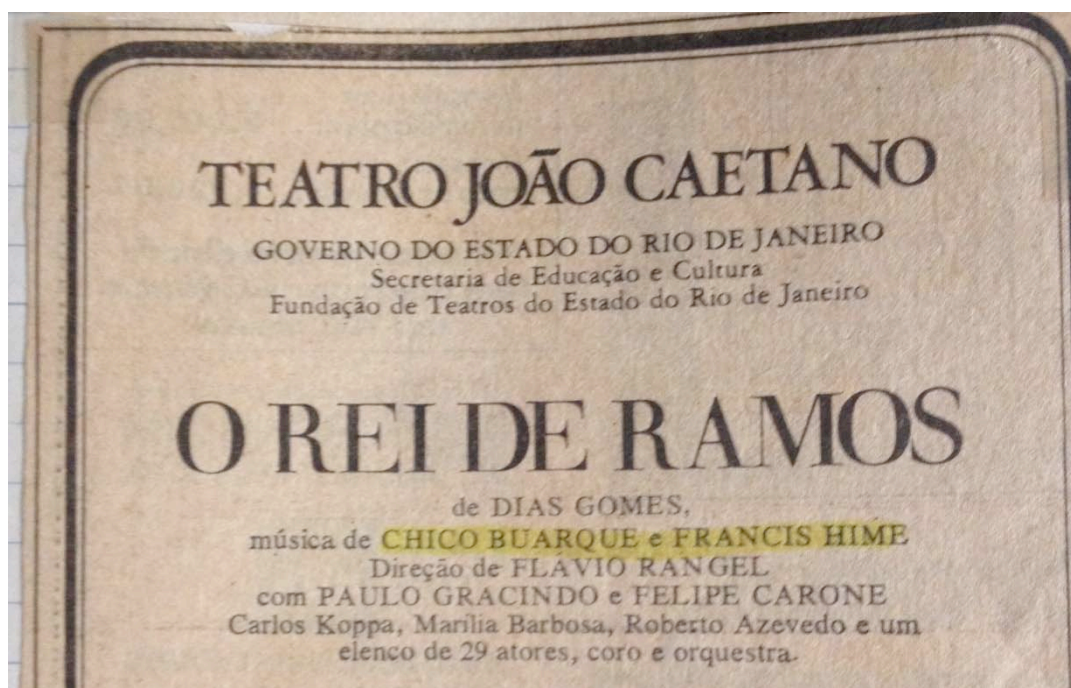
Montagens como *Ópera do malandro*, *Calabar*, *Roda Viva*, *Geni*, no teatro; e *A noiva da cidade*, *Dona flor e seus dois maridos*, *A república dos assassinos*, *O Homem célebre*, no cinema, resistiram ao passar dos anos deixando um legado musical imenso para o cancionista brasileiro.

Ainda mais para trás, nas décadas de 50 e 60, há canções, como as feitas para os espetáculos teatrais *Orfeu da Conceição* e *Pobre menina rica*, de Vinicius de Moraes, que residem ainda hoje na memória coletiva nacional. Atualmente, porém, as arrecadações sobre a execução se restringem às telenovelas e minisséries, sendo que essas raramente contam com composições próprias, criadas especialmente para o roteiro. Pelo contrário, hoje a emissora seleciona a canção que se encaixa ao personagem, sem nenhum vínculo na construção da montagem. Sinais do tempo.

Para o teatro, Francis e Chico trabalharam juntos em *Gota d'água*, de 1975, dirigida por Paulo Pontes, que dominava como poucos a carpintaria teatral, segundo as palavras do próprio Chico. As canções de Chico foram arranjadas por Francis para a segunda montagem. A primeira foi feita por Dori Caymmi. Os dois não se recordam se foi aproveitado o mesmo escopo musical da montagem inicial.

Em 1979, veio a superprodução de *O Rei de Ramos*, primeiro texto de Dias Gomes, no teatro, com direção de Flávio Rangel. E, ainda, no teatro, em 1980, a diretora Marilene Assad dirige um belíssimo espetáculo, *Geni*, cuja canção

“Pássara”, da dupla Hime e Buarque fora encomendada por Assad para a protagonista da peça. Além da belíssima canção “Mar e lua”, essa só de Chico, arranjada por Francis. Ambas estão registradas: “Pássara”, no disco *Francis*, de 1980, nas vozes da dupla. E “Mar e lua”, no disco *Vida*, de Chico. Francis manteve o mesmo escrito musical da peça para o disco. “Pássara”, canção pulsante e densa, não tão conhecida do grande público, retrata fielmente a personagem perturbada, Geni. Os atravessamentos orquestrais causando um clima intenso e ao mesmo tempo macabro assemelha-se a outra personagem, também Geni, para quem Chico escreveu um ano antes, para a peça *Ópera do malandro*. O primeiro verso diz, “E aí ela cisma de voltar”. Essa Geni voltou com o nome de “Pássara” para libertar a primeira Geni enclausurada. Chico consentiu a breve analogia proposta.



O Rei de Ramos

Viva o Rei de Ramos
Que nós veneramos
Que nós não cansamos de cantar
Viva o Rei dos pobres
Nas causas mais nobres do lugar

Para a reabertura do teatro João Caetano, em 1979, Flávio Rangel dirige o primeiro espetáculo inédito escrito por Dias Gomes: *O Rei de Ramos*.

Nessa época, as produções teatrais eram costumeiramente arranjadas pelo trabalho coletivo. A troca de ideias entre produtores, autores, atores e diretores musicais cancelava o pensamento do fazer coletivo. Francis conta o quão fundamental foi a troca com Flávio, ressaltando a habilidade e a sensibilidade do diretor para compreender um texto que não era fácil de musicar. Isso porque se tratava de um texto com muitos diálogos e muitos personagens.

As canções de *O Rei de Ramos*, talvez, não representem a melhor safra da dupla Hime e Buarque. A crítica foi, inclusive, bem severa, apontando como uma produção pretensiosa. Mas, pelo visto, ao público agradou e muito. O espetáculo manteve a casa lotada durante oito meses ininterruptos. Francis, inclusive, ri ao contar que foi o período que ele ganhou mais dinheiro na carreira, pois recebia direitos autorais de sete por cento em cima da bilheteria. Diferentemente do disco, havia tal justeza nos acordos entre patrocinadores, autores e criadores, sobre a receita arrecadada. Ainda hoje, ocorre isso nas transações de teatro, porém, as produções ficaram mais onerosas.

Com uma linguagem especificamente temática, as canções parecem não ter resistido ao tempo. Mas, ao tempo e ao propósito pretendido, foi um verdadeiro sucesso. Além da música-tema “O Rei de Ramos”, interpretada ao final do espetáculo por todo o elenco e com passagens entremeadas às cenas, o espetáculo conta com mais seis canções compostas pela dupla Hime e Buarque e três só de Chico, arranjadas por Francis. A única canção que resistiu ao tempo foi “Valsa de Mário e Taís”, que mais tarde veio a ser conhecida por “Dueto”. No material anexado à dissertação podemos assistir a um trecho do filme *Certas palavras* - primeiro documentário sobre Chico dirigido pelo argentino Maurício Berú, gravado no mesmo período que Hime e Buarque ensaiam a canção.

A direção musical de Francis impõe um entrosamento entre o bom conjunto instrumental e a execução cantada, e consegue dos intérpretes um rendimento acima da média, com um excelente aproveitamento vocal. Assim como o elenco, a formação orquestral era imensa. Da mesma forma como ocorre em concertos clássicos, os músicos ficavam alojados no subterrâneo do palco, não apenas por falta de espaço mas também porque ali a acústica soava melhor para a plateia e para os atores.

A música central, “O Rei de Ramos”, uma das poucas faixas que guardou registro sonoro por meio da gravação do elepê de Francis que sairia logo depois assemelha-se à mesma escola do samba “Vai passar”, talvez até melhor. Chico, exímio letrista de canções para personagens, escreveu o samba a toque de caixa. Uma letra difícilíssima de arquitetar e que obteve um resultado excelente.

Nas reuniões de pré-produção, Francis contou que um dia chegou à casa de Dias Gomes com Chico para mostrar a ele e à equipe a canção-sátira feita para o personagem Pedroca, chamada “Canção para Pedroca”. Todos concentrados, seríssimos, ouvindo versos como “Quando nos apaixonamos, poça d’água é chafariz, e ao olhar o céu de Ramos, vejo as luzes de Paris”. E que termina com o verso “Purê de batata doce parece marrom glacê”. Ao final da exibição, todos em coro caem numa gargalhada abissal que durou o tempo de uns dez copos de cerveja serem entornados. “Foi uma diversão”, Francis relembra.

Dias Gomes diz que o trabalho uno e indivisível entre ele, Flávio, Buarque e Hime foi fundamental para as mudanças do texto. Reescrito pela terceira vez por ele, quando letra e música estavam prontas, Dias percebeu a necessidade de alteração no enredo. “A música com temáticas politizadas invariavelmente colaborou para a minha decisão sobre determinadas passagens do texto. Havia cenas que cortei falas, porque a própria música já preenchia o conteúdo”, explica o dramaturgo.

O Rei de Ramos, que poderia ter sido classificada como em um épico brechtiano, acabou se transformando em uma obra cujo estilo se situa entre uma comédia musical e teatro de revista. Com mensagens politizadas, *O Rei de Ramos* trouxe uma história semelhante com o clássico *Romeu e Julieta*. O enredo englobou o fabuloso mundo dos bicheiros, presidentes de escolas de samba, hábeis matreiros e ricos personagens. Tudo isso num tempo de musical.

102

O REI DE RAMOS Letra: Chico Buarque e Dias Gomes

Ele disse pra escola caprichar
No desfile da noite de domingo
Com gingo, com fê/
Pedi muita cadeira a requestrar
Muita boca com dente pra caranba
E samba no pé/
De repente o pandeiro atravessou
De repente a cuica esbaleceu
De repente o passista tropeçou
E a cabrocha gritou que o nosso rei morreu

Viva o rei de Ramos
Que nós veneramos
Que nós não cansamos de cantar
Viva o rei dos pobres
Que gastava os cobres
Nas causas mais nobres do lugar
Viva o rei dos prontos
Que bancava os pontos
Que pagava os contos de milhar
Viva o rei de Ramos
Viva o rei, viva o rei
Viva o rei de Ramos

Os seus desafetos e rivais
Misericordioso, não matava
Mandava nadar
E financiava os funerais
As pobres viúvas consolava
Chegava a chorar
De repente gelou o carnaval
De repente o subúrbio estreleceu
E a manchete sangrenta do jornal
Estampou garrafal que o nosso rei morreu

Viva o rei de Ramos
Que nós veneramos
Que nós não cansamos de cantar
Viva o rei dos crentes
E dos penitentes
E dos delinquentes do lugar
Viva o rei da ~~lei~~ **MOITE**
Da lei do mais forte
Do jogo, da sorte
E do azar
Viva o rei de Ramos
Viva o rei, viva o rei
Viva o rei de Ramos

Bis várias vezes

144 x 16
110 75

1-75 245 r/col
560 f

Miguel
Francis
Christine
Nelson

Olivio
Dante

Bob
Nelli

Letra original "O Rei de Ramos", de 1979

Muitos dos temas compostos por Chico para personagens, na maioria das vezes, foram femininos. Daí reside o velho folclore de que ele compreende a alma feminina como ninguém. Talvez até seja, mas a necessidade dramática é o que o motiva. Quando o letrista escreveu as canções para o filme *Dona flor e seus dois maridos*, em 1976, ele vinha de experiências muito intensas para o teatro. Primeiro, em 1967, um ano após o estouro da “Banda” e com a trilha de *Morte e vida Severina*, sobre o poema de João Cabral de Melo Neto. Depois viria *Roda viva*, peça que provocou sua prisão e posterior autoexílio em Roma. E, ainda, *Calabar* - que foi proibida pelos militares, e *Gota d'água*, escrita com Paulo Pontes.

No mesmo período, Francis punha em prática o estudo de composição, orquestração e trilhas para filmes que aprendera durante os quatro anos que passara nos Estados Unidos estudando com os mestres Lalo Schifrin, David Raksin, Paul Glass, Albert Harris e Hugo Friedhofer.

Ao voltar para o Brasil, em 1972, Hime produziu sua primeira trilha musical para o filme *A estrela sobe*, de Bruno Barreto. O diretor, feliz com o resultado, chamou em seguida o compositor para produzir a trilha de *Dona flor e seus dois maridos*. Francis sugeriu que ele convidasse Chico para escrever as letras.



A música “O que será”, de Chico, é o tema sonoro principal do filme, porém, o elepê que viria a ser registrado pela gravadora Odeon americana, conta com uma trilha quase toda instrumental, composta por Francis. A canção “Tema para Vadinho”, feita para o protagonista do filme, é um dos destaques do disco.

Inspirado em fotografias de Cuba mostradas pelo escritor e jornalista Fernando Moraes, Chico compôs “O que será” buscando algo entre o baião e os ritmos do Caribe - um “cubaião”, como o letrista a batizou. Barreto pediu que Chico compusesse três versões diferentes, que viriam a ser: *Abertura*, *À flor da terra* e *À flor da pele*.

“Esse filme é muito tesudo! Vou ter que fazer um ‘tesamba’- tesão com samba para essa história”, comentou Chico em entrevista concedida durante o coquetel de relançamento do filme, em 2001, e que teve a maior bilheteria do cinema nacional.

E continua: “Eu refiz o som. Para a época, o filme tecnicamente era muito bom. Mas para hoje, não. Não havia o som estéreo em 1976. Então, eu remixei o filme todo em dolby digital em seis canais. Eu descobri que o filme é muito sensorial, pelas comidas, pelo erotismo. Acho que ficou muito melhor agora, com o som estereofônico e também a cores. Ele tem uma fotografia muito mais bonita do que na época porque se tem positivos para copiar os filmes”.

A gravação do elepê foi no ano seguinte, em 1977, após o estrondoso sucesso de crítica e público quando lançado em película no Brasil. Inexplicavelmente, o disco não consta nas principais listas da discografia de Chico.

A cantora Simone, que iniciava sua carreira, teve seu nome muito vinculado ao filme. Ela conheceu Chico durante esse projeto. Numa noite, Bruno Barreto telefona para a cantora convocando-a para que fosse ao Rio de Janeiro imediatamente (ela estava fazendo uma turnê em São Paulo). Simone, sem sequer saber quem era Bruno Barreto, só desvendou o mistério quando ligou para sua gravadora Odeon. Tratava-se do convite à cantora para gravar a música “O que será” para a trilha do filme. “Quando vi o nome do Chico, já vi que era coisa boa. Fui para o Rio. O Francis me mostrou a letra e música e eu desbundeí. Fiquei emocionadíssima. Voltei para São Paulo, estudei a música, fiz o show de domingo e embarquei na segunda cedo, quase sem dormir de tanta alegria”, exclama a cantora.

No estúdio, Buarque e Hime mostraram os trechos do copião para que Simone se ambientasse com o clima das cenas e com as reações da personagem Dona Flor.

Logo no primeiro verso, a gargalhada correu solta no estúdio: quando a baiana cantou o trecho “alcóvas”, Chico disse: “Simone, não é “alcóvas”, é “alcovas”. Ao que ela responde “Mas, Chico, eu sou baiana”! “Mesmo assim está errado!”, exclama Chico.

O filme foi lançado em DVD pela Paramount Pictures, em 2004.

Fui para o estúdio encontrar o Francis que estava fazendo as bases. Aprendi a música no local. Fiquei ouvindo. Não era muito difícil, pois não havia muitas nuanças. Lembro sempre dessa história: quando comecei a cantar veio aquela campainha de luz vermelha com aquela voz ‘Simone, não cante ‘alcóvas’, é ‘alcovas’, é o Chico!’ Esse foi meu ‘Olá, tudo bem’ durante um bom tempo. Uma lição em português logo de cara. (Simone)



Simone e Francis no estúdio da gravadora Odeon

Eles fazem cinema, fazem cinema...

Assim como no teatro, em cinema o processo não se dava muito diferente. Os compositores estudavam a fundo o roteiro. Chico lia e relia o texto algumas vezes para elaborar as canções. Em *A noiva da cidade*, segundo filme que Hime e Buarque trabalharam juntos, de Alex Viany, Chico releu o texto dezenas de vezes. Não encontrava solução para alguns dos temas pedidos pelo diretor. Para “Passaredo”, o diretor pediu uma canção romântica e ao mesmo tempo ecológica. Árdua tarefa. O jeito foi apelar para o dicionário. A letra em cima da melodia de Francis ficou mais ecológica do que romântica. Para facilitar o trabalho do colega, Francis propôs a Viany que explorassem o lado romântico no tratamento melódico da canção. Hime usou o mesmo tema e escreveu passagens incidentais para flauta. Missão cumprida

A canção homônima do filme também obteve um tratamento diferenciado. Há belíssimas adaptações do tema original arranjadas para algumas cenas específicas. Além das duas citadas, o filme tem também dois xaxados deliciosos: “Quadrilha” e “Desembolada”. Ambos não deixaram registros sonoros. Mas “Quadrilha” tem um registro videográfico, no qual Francis mostra a canção para Chico (em anexo a versão no DVD).

Como o ator não cantava bem, em um primeiro momento, Viani aventou a ideia de Chico atuar como o protagonista do filme, para que as canções fossem cantadas por ele. Depois, estudou a possibilidade de o ator dublar sua voz nas canções. Nenhuma das duas possibilidades deu certo. A solução foi usar a canção numa cena alegre e coletiva, onde o elenco todo cantava dublando as vozes de Francis, Chico e um extenso coro. “Foi a cena mais divertida do filme”, conta Francis.

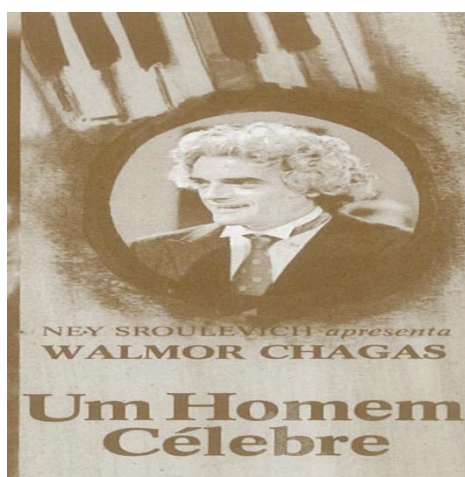
“Quadrilha”, anos depois, na década de 90, ganhou uma versão de Olivia no período da era Collor. Versão essa que entrou no roteiro do show que Hime e Olivia excursionavam pelo Brasil. A primeira leitura de Olivia, na ocasião chamada de “Forró da Zélia”, aconteceu na casa de espetáculos People, no Leblon. No dia seguinte o Caderno B do Jornal do Brasil noticia a seguinte nota:

Zélia Cardoso de Mello não gostou da sátira que Olivia Hime, com o endosso de Francis Hime e Chico Buarque, reescreveu para a música da dupla “Quadrilha”, originalmente composta em 1976. Trata-se de uma crítica gozadora à ministra da Fazenda, que confiscou da noite para o dia, a caderneta de poupança no governo atual de Fernando Collor. A letra intitulada “Forró da Zélia” encontra-se no site www.umabiografiaadois.com.br. Houve burburinho na apresentação de Hime e Buarque no People, na quinta-feira, pois, por coincidência, a música “Cálice” também estava no roteiro, assinado por Flavio Marinho. Cálice, há três meses foi alvo de chacota com a senhora Cardoso de Mello diante da menção: “De muito gorda a porca já não anda”. E agora? J.H

Mais duas produções fílmicas foram realizadas pela dupla: *O Homem Célebre*, em 1974, de Miguel Farias, cuja clássica obra “Meu caro amigo” era o tema central (embora o filme tenha apresentado apenas a versão instrumental de Francis) e, *República dos assassinos*, em 1979, também de Miguel Farias. Francis produziu os arranjos das músicas de Chico: “Sob medida” e “De todas as maneiras”.



Elke Maravilha - protagonista do filme “A noiva da cidade”, em 1978

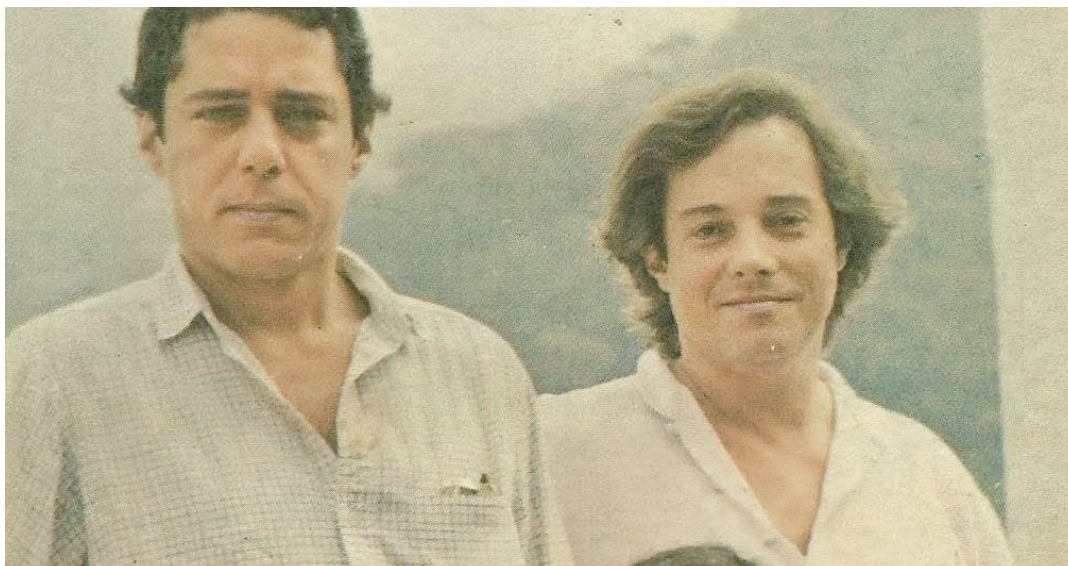


Walmor Chagas - protagonista do filme “Um homem célebre” cuja música “Meu caro amigo” é o tema principal, em 1976

26. O dito pelo não dito

A canção ressoa, insiste. Não é da parceria. É de Chico e Tom Jobim, composta em 1968. Mas, durante o processo de escrita, volta e meia, a música ecoava em meus ouvidos. A letra de Chico e a voz de Francis no *Songbook* de Vinicius nos dizem:

Pois é
Fica o dito e o redito por não dito
É é difícil dizer que foi bonito
É inútil cantar o que perdi.
Taí
Nosso mais-que-perfeito está desfeito
É o que me parecia tão direito
Caiu desse jeito sem perdão.
Então
Disfarçar minha dor já não consigo dizer:
Somos sempre bons amigos
É muita mentira para mim.
Enfim
Hoje na solidão ainda custo
A entender como o amor
Foi tão injusto pra quem só lhe foi
Dedicação
Pois é, então.



Quando uma parceria se dissolve ou se perde nos acordes de outras melodias da vida afora, a primeira constatação é que, necessariamente, houve uma animosidade. Especula-se o motivo, criam-se histórias, produzem ditos não havidos. Tom e Vinícius foram parceiros durante sete anos. Começaram em 1958 e, sem ninguém saber o porquê, não mais compuseram juntos. Vinte anos depois retomaram com o histórico espetáculo: Tom, Vinícius, Miúcha e Toquinho. Muitas histórias inventadas sobre a suposta ruptura chegam a ser bestas como a lenda de que Vinícius dava em cima das mulheres de Tom.

Já ouvi coisas que chegam a ser engraçadas como: Hime e Buarque brigaram porque Buarque disse que “Vai Passar” seria só dele. Um invento que chega a ser bobo, se não fosse óbvio.

“Assim como a relação de um casal termina, parcerias também têm altos e baixos”, diz Chico, que passou por isso com sua ex-mulher, Marieta Severo. Diziam que era uma pena eles não darem certo. Mas como não? Vinte e cinco anos é dar certo!

Com Chico e Francis foram doze anos de parceria. E o que mais me instigou nessa investigação com ambos não foi procurar prosa e materiais para surtir curiosidade no leitor, mas perceber suas vozes, captar seus atos falhos, as características individuais de cada um.

Nessa trajetória, me surpreendi mais do que eu imaginava. A doçura e a forma que um fala do outro é simplesmente comovente. Não há vítima nem algoz

aqui. O que há são nuances de cada personalidade, borrados maldosos - ou a velha e boa fofoca - desvios de vida, espaços para outros encontros e achados. E há, também, e principalmente, dificuldades individuais.

Depois de chafurdar os arquivos sobre entrevistas dos dois e, principalmente, ouvi-los, uma das hipóteses levantadas para um afastamento creio ter a ver com a necessidade de Chico de se sentir independente de Francis. E como eles eram inseparáveis, tanto na vida pessoal quanto profissional, essa independência nem sempre acontecia.

Em alguns episódios na década de 80, como no show gravado no dia primeiro de maio e na excursão para Angola do projeto de Fernando Faro, Chico tremia de nervoso antes de entrar no palco. Que ele nunca gostou de holofotes, não é novidade para ninguém, mas ele tremia e bebia bastante para encarar a plateia a ponto de sofrer já dias antes da data. É natural criarmos nossos aliados e antídotos para encarar nossas dificuldades.

No espetáculo em Angola, Chico implorou para Francis entrar com ele no palco, caso contrário, ele ameaçou cancelar sua participação. O diretor Fernando Faro tinha escalado Francis para cantar apenas uma música, enquanto seus outros colegas - Ângela Rô Rô, João Nogueira, Zizi Possi e Chico - cantariam duas cada um. Sentindo-se lesado, Francis não quis cantar. Ficou irritadíssimo mesmo com o diretor. Com as mãos geladas Chico pede que Francis não desista de cantar no espetáculo. Ali, Francis intuiu que Chico estava um pouco dependente dele.

Depois de Francis ter arranjado sequencialmente os discos *Meus caros amigos*, em 1976, *Chico Buarque*, em 1978, *Ópera do malandro*, em 1979, *Vida* em 1980, no ano seguinte, *Almanaque* viria a ser o último.

Após uma pelada de futebol, Francis havia bebido bastante. Resolveu passar no estúdio onde Chico estava gravando, mas não o encontrou por lá. Por curiosidade, até porque o disco contava com a parceria “Vai Passar” da dupla, Francis ouviu algumas coisas do disco. Felicíssimo com o que acabara de ouvir, fez um ou outro comentário técnico sobre o disco. Chico não queria, ainda, que ninguém ouvisse, porém, um técnico linguarudo imediatamente, incrementou o ocorrido com falácias e distorções.

Por ser uma época em que muitos arranjadores e compositores invejavam a relação deles, Francis caiu na isca das lagartas. Chico telefonou para Francis dizendo que, assim, ele gostava menos dele. Ao que Francis se desculpa e

reconhece sua culpa nesse latifúndio. Talvez não fosse para tanto, mas é legítima a chateação de Chico. Creio que a solidão tão inquirida por Chico tenha a ver justamente com essa busca de independência na relação.

Esse episódio pode ter sido apenas a gota d'água, pois já havia um desgaste natural de muito tempo, sobretudo em relação à falta de pontualidade de Francis. O desgaste passou muito por aí, pelo dia a dia. Porque quando se é jovem, os horários e a disciplina não são tão importantes. Eles bebiam muito em cena, mas hoje a composição não passa mais por aí, reflete Chico.

Creio que Francis tenha mais facilidade em lidar com as fraturas do que Chico. Em sua superfesta de 60 anos, em 1999, produzida por Olivia e colegas artistas, no Canecão, faltou o abraço de seu amigo de vida, Chico.

Além disso, há uma lacuna inexplicável no encarte do álbum *Paratodos*, para o qual Chico compôs a letra-homenagem a quase todos os seus parceiros. Mas o sábio poeta Paulo Mendes nos lembra: “Nunca dê tanta importância aos grandes acontecimentos e às derrotas, ambos passam”. Francis deve ter se lembrado desse verso.

27. Outras histórias

I) Essas Parcerias e Politheama



1984. Francis lançava o disco *Essas Parcerias* pela gravadora Som Livre (Sigla), liderada pelo executivo João Araújo. O então recém-criado movimento Diretas Já estabelecia um clima festivo entre os artistas da MPB. Politheama Futebol Clube x Essas Parcerias foi marcado pelo autêntico clima das peladas. Um jogo cheio de gols: 16 no tempo regulamentar e mais três nos acréscimos. Poucas faltas, muita camaradagem, esforço para alcançar bolas altas, cerveja, música e chacota faziam parte do cenário no Centro Recreativo Vinicius de

Moraes, na Barra da Tijuca. A taça da vitória intitulada Diretas Já seria entregue pela atriz Cristiane Torloni.

- Vamos fazer oito a zero em vocês, Chico! esbravejava Paulinho da Viola, convidado especial do time Essas Parcerias.

João Nogueira, em círculo com seu time, dá as dicas:

- Pessoal, o melhor é atacar no primeiro tempo: o vento está a nosso favor. Temos uma equipe com boa preparação e agora também todos estão descansados.

Começado o jogo. Ao som do disco *Essas Parcerias*, os lançamentos para a área do campo adversário se misturavam aos xotes, valsas, boleros, jazz e blues do novo disco de Francis. Mas a seleção do Politheama, capitaneada por Chico, não perdoou nem mesmo a festa que corria solta no gramado e partia para cima.

No time do vento contra:

- Vai passar, vai passar, na avenida, As parcerias.
- Não vai passar, não vai passar, Politheama já venceu.

Do outro lado.

O placar não parava de subir. Escore de oito a oito. O jeito foi dar mais cinco minutos de prorrogação. O desempate, a favor do Politheama, irrita Beth Carvalho e Cristiane Torloni que, antevendo a derrota, invadem o campo com o bordão:

-Aba, aba, aba, já acabou a marmelada !

Francis, com um copo de cerveja na mão, sussurrava à meia voz aos parceiros:

- Sério, pessoal, vamos invadir. Ainda não estou acreditando naquele passe que Tom perdeu.

Na hora da entrega da taça Diretas Já, as desculpas e os discursos eram ensaiados por Paulinho da Viola, autor de três gols. Ele dizia rindo que o árbitro foi rigoroso demais:

- Essa prorrogação foi uma apelação, reclamava pedindo disputa de pênaltis.

Chico, que segundo o juiz de linha Dari Reis jogou para o time, incentivava a equipe a dar uma volta olímpica, mas não encontrou muita repercussão entre os cansados atletas.

A Francis restaram os abraços de Beth, Fátima Guedes e Cristiane Torloni e o trabalho de distribuir autógrafos no disco para os colegas. Mas, se a partida não foi lá um exemplo de técnica e resistência física, não faltou empenho das equipes. Apesar de alguns jogadores parecerem embaraçados com as pernas ou pesados demais, houve grandes atuações, como a do percussionista Café, do *Essas Parcerias*, e do Rui Solberg, que teve pleno domínio da bola, levantando aplausos da torcida. Paulinho da Viola entrou e saiu de campo em grande estilo, nem chegou a suar a camisa, enquanto os outros se esfalfavam em vão à procura do gol. Num jogo pela taça Diretas Já, pouco se falou em política e apenas Chico disse:

- O Politheama tudo fari a pelas Diretas Já.

Essas parcerias jogou com Tom Jobim, Café, João Nogueira, Paulinho da Viola, João Araújo, Novelli e o líder Francis. Já o Politheama escalou Carlinhos Vergueiro, Vinicius Cantuária, Wilson, Naval, Rui Solberg, Walter Uakin e Chico.



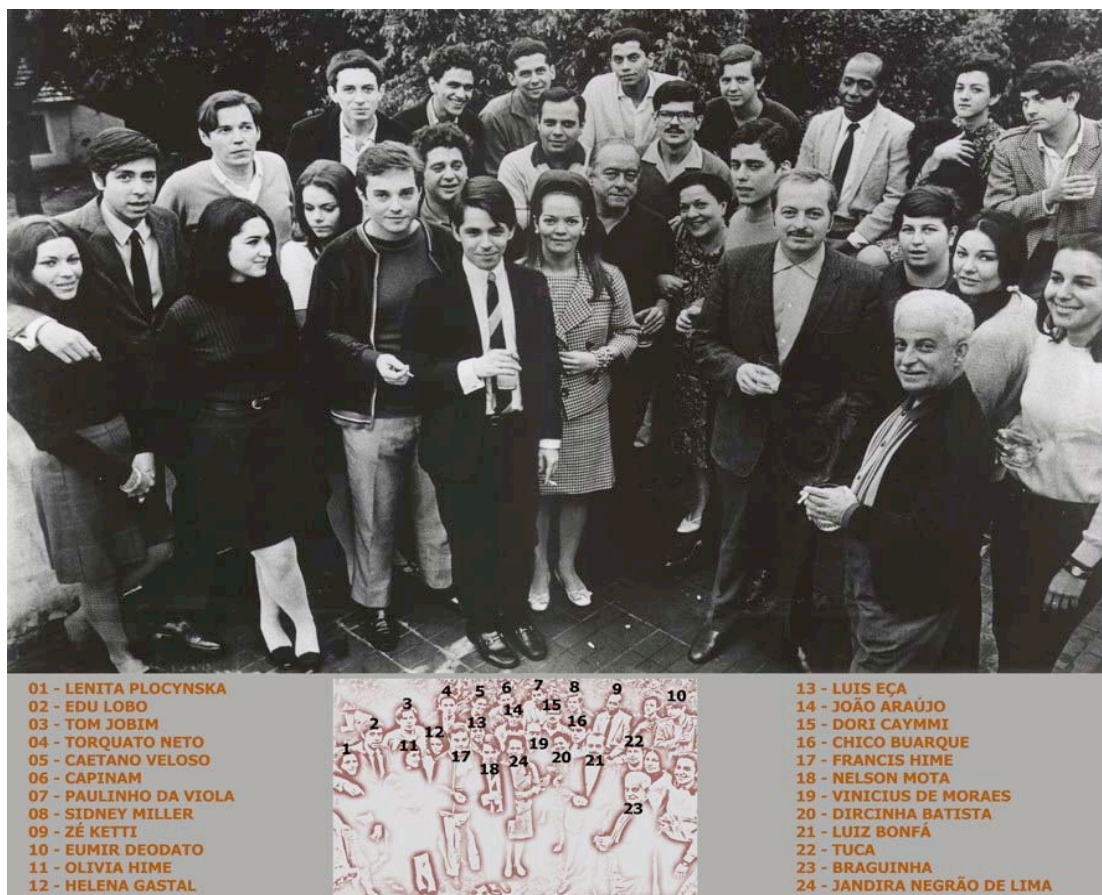
Francis, Chico e eu gostamos muito de futebol. Acho que Francis e eu gostamos mais porque somos vascaínos. O que posso assegurar é que ambos são titulares absolutos na minha Seleção Brasileira, campeã do mundo. São dois craques, dois ídolos. O melhor da nossa música pós-bossa-nova tem presença assegurada na obra dessa magnífica dupla. **SÉRGIO CABRAL - Jornalista e pesquisador musical**

II) Carnaval de verdade

Telefonema. Quinta-feira, dia 2 de julho de 1967.

CB - Oi parceiro, está sabendo da reunião sobre novas músicas de carnaval que vai haver na casa de Vinicius?

FH - Sim, Nelson Motta me contou. As gravadoras estão saindo da gravação dos sambas e Armando Pittigliane e João Araújo propuseram que nós compuséssemos os sambas. Parece que Vinicius será o primeiro a apresentar um samba-enredo. Eles querem gravar dois elepês na Philips diante de uma comissão julgadora da própria companhia.



Era um sábado, três da tarde, dia 10 de julho de 1967. Chuva miúda lá fora. Na casa de Vinicius estava marcada a reunião entre os maiores nomes da música popular brasileira para tratar dos retoques finais do plano para organizar o projeto Carnaval de Verdade. Em um canto, junto ao telefone, Chico diz para Luís Bonfá que a coisa é para valer. Do outro lado, Dori Caymmi e Nelson Motta solfejam para Edu Lobo e o veterano Braguinha os acordes da melodia que estão preparando. E a jovem compositora Jandira, filha do governador Negrão de Lima, comenta com Helena Toledo, Lenita Eça e Tuca seus novos progressos. Mas não é só. Naquela acolhedora sala de Vinicius também estão Francis Hime, Eumir Deodato, Tom Jobim, Torquato Neto, Caetano Veloso, Sidnei Miller, Luís Eça, Paulinho da Viola, Capinam, Fernando Lobo, Zé Kéti e Dircinha Batista.

O objetivo deles era um só: realizar, em 1968, um carnaval de primeira linha, com dois elepês, na extinta Philips, hoje, Universal Music, com uma escolha criteriosa. A esse movimento deu-se o nome de Carnaval de Verdade. A ideia havia surgido dois anos antes, partindo do pesquisador musical Nelson Motta, mas não pôde ser concretizada. E, enfim, no ano de 1967, ressurgiu durante várias reuniões realizadas na Philips, pois a gravadora se negou a participar do carnaval de 1968, alegando que as gravações carnavalescas não eram interessantes, comercialmente falando.

Até os bons compositores não produziam mais músicas e letras boas porque diziam que o público não ia gostar. Assim, partiam para letras obscenas e medíocres, segundo o próprio diretor artístico da época, Armando Pittigliani. Inclusive foi o próprio quem sugeriu o início do movimento junto aos grandes compositores da Bossa Nova, mesmo os que nunca haviam composto sambas.

O primeiro a ser procurado foi Vinicius justamente, porque sabiam da habilidade que ele tinha em formar grupos. Queriam que ele liderasse o movimento que seria uma autêntica volta aos carnavais de Lamartine Babo e Nássara. Vinicius topou a parada e convocou os amigos para uma primeira reunião no seu sobradinho. Na pauta da reunião, alguns requisitos para a escolha dos sambas:

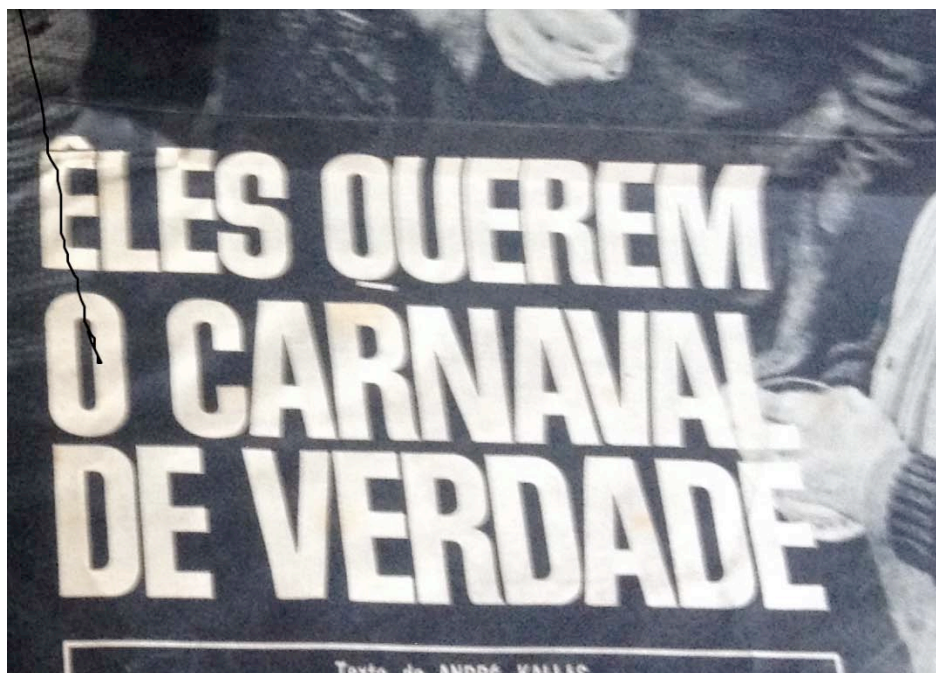
- 1- Integrar os grandes nomes da música popular brasileira para a maior festa de música do Brasil.
- 2- Eliminar as imoralidade e obscenidades.

- 3- Tornar o carnaval uma fonte de renda amortizável de forma que as gravadoras se interessassem novamente.

O movimento não era contra ninguém e, sim, a favor de todos. Isso foi deixado claro para evitar a reação dos chamados disc-jóqueis, que na época vinham se transformando em donos dos carnavais, inclusive em coautores das músicas. Daí o fato dos grandes compositores fugirem do carnaval.

Vários sambas de marchas começavam a ficar prontos e tinham de ser entregues até o dia 25 de agosto, fazendo-se a seleção até o dia 10 de setembro. Esse foi o prazo que João Araújo, diretor da companhia, havia dado aos compositores, assegurando-os de que, nesse caso, voltaria a ter a chancela da Philips no carnaval.

Os intérpretes já haviam sido escolhidos, eram eles: Linda e Dircinha Batista, Marlene, Joel de Almeida e Jair Rodrigues. Naturalmente não era um carnaval para a Academia de Letras, mas sim um carnaval popular e sem letras imorais. Um retorno aos tempos de “Amélia” e “Jardineira”.



III) TV Bandeirantes

Além de música para filmes, teatros e discos, Chico e Francis fizeram alguns projetos para a televisão. O último foi um programa idealizado pelo produtor e ex-vice-presidente da TV Bandeirantes, Roberto de Oliveira. Nesse período, na década de 70, ainda não existia internet e a televisão, portanto, era o único veículo popular.

O projeto começou casa de Petrópolis de Chico, em 1976, nas férias de fim ano. Chico recebeu Roberto, com quem percorreu, em 1973 e 1974, o circuito universitário - uma espécie de show itinerante de artistas por cidades no interior do país numa época em que a ditadura fechava as portas para muitos deles - e então, após sete anos sem aparições na TV, o letrista retorna.

Mas não sem pleitear algumas exigências. Desgostoso com os métodos adotados pela Rede Globo nos últimos anos, Chico tinha os dois pés atrás com emissoras de TV. Mas, com a TV Bandeirantes topou, contanto que escolhesse a forma que se daria o escopo do programa, desde o músico convidado até as canções escolhidas. A falta de autonomia na produção de programas musicais televisivos é uma das maiores reclamações dos artistas em relação aos executivos. Fiz a gestão da gravadora Biscoito Fino e, durante o processo, fui aprendendo a lidar com essa linha tênue que fragiliza os interesses do artista e os do executivo.

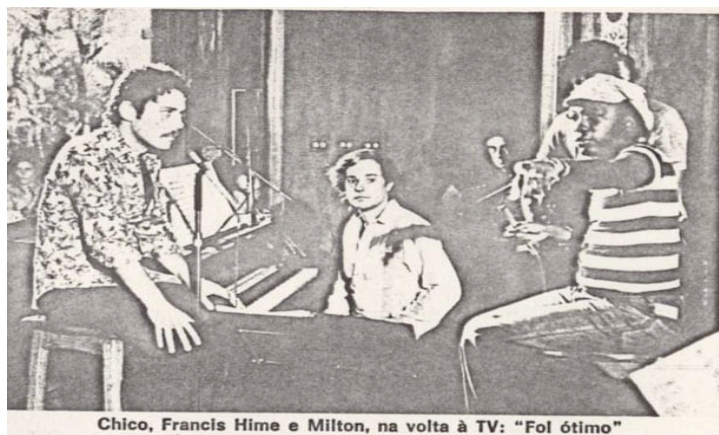
As exigências de Chico foram: a participação de Milton Nascimento; a exibição de uma parte do espetáculo infantil *Saltimbancos*; uma cena da montagem teatral *Roda Viva* com a participação de Maria Bethânia; e a direção musical e o piano de Francis Hime. “E, chega!” bradou Roberto, assustado com as proporções vultosas que o programa tomaria. “Chico, infelizmente, a Bandeirantes não tem a audiência da TV Globo. Vamos com calma na estrutura”, ponderou. Mas deu tudo certo, com exceção de Bethânia, que teve problemas e não pôde participar. Foram quatro dias bravos e lindos.

A festa começou. Chegaram ao aeroporto de Congonhas, em São Paulo, Chico e sua comitiva: a mulher, Marieta Severo, e suas três filhas, Silvia, Helena e Luísa, a irmã Miúcha e sua filha Bebel. Francis e sua trupe: a mulher Olivia e duas das suas três filhas, Joana e Luiza, já estavam em São Paulo.

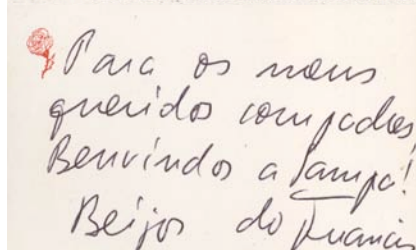
Uísque na bolsa, sexta-feira, dia 4. Ao entrar no teatro Bandeirantes, onde foi gravada em cinco horas a primeira das quatro partes do programa, Chico já

pôde imaginar como seria essa breve e agitada visita à cidade. Enquanto Roberto se esforçava para tirar os melhores ângulos, apoiado pelo diretor de imagens Sérgio Mattar, Chico acalmava os nervos com goles da estratégica garrafinha. Violão em punho, Francis, ora ao piano, ora à frente dos músicos, regendo a orquestra diante das luzes e dos moderníssimos equipamentos novos da emissora. Os dois vestiam roupas esportivas, contrastando com a orquestra que usava paletó e gravata. “Não dava para os músicos aparecerem também com roupa esporte, Roberto?”, perguntou Chico. “É que se falasse isso, eles chegariam com as camisas mais berrantes. Assim, de paletó ficam mais comedidos”, brincou Roberto.

Na noite de domingo, para não destoar do figurino da dupla, Milton Nascimento chegou ao palco do Ginásio do Ibirapuera com seu tradicional gorro, apesar do calor. E, no dia seguinte, no balcão sofisticadíssimo do bar Santo Colomba (o encontro seria na boate Hipopótamos, mas o dono da casa, Ricardo Amaral, desistiu quando percebeu que a produção não estava organizada). Gravaram juntos “A flor da idade”, “Mulheres de Atenas”, “Olhos nos olhos” e “Passaredo”. Toda uma alegre e barulhenta movimentação foi registrada por uma equipe de mais ou menos 50 pessoas, numa produção avaliada em 600 mil cruzeiros e a ser completada com algumas tomadas do Rio.



Chico, Francis Hime e Milton, na volta à TV: “Fol ótimo”



Bilhete de Francis para Marieta e Chico

IV) Bituca – outro caro amigo

Primeiro cruzamos caminhos
corremos o verde do tempo
pisamos o chão como índio
nascemos do mesmo luar
então inventamos futuro
juramos a cumplicidade

Dado o estreitamento nos laços entre Buarque, Hime e Nascimento, após a gravação do programa de Roberto Oliveira, o trio passou a trabalhar em inúmeros projetos juntos. Em 1977, Hime e Buarque foram convidados pelo mineiro para participar de seu projeto “Travessia”, em Três Pontas – sua cidade natal. Um show histórico de Milton e da dupla e que ainda contou com a participação da cantora Clementina de Jesus. Depois, em 1980, fizeram uma excursão para Angola com um projeto do ex-diretor Fernando Faro da TV Cultura. E, também, o vocalize inesquecível de Milton para a clássica gravação de “O que será”, no disco sobre o filme *Dona flor e seus dois maridos*, conforme já foi abordado.

Nesse período, Francis e Milton começaram a compor, também, diversas canções, como a canção inaugural da dupla “Sonho de moço” para o elepê homônimo de Francis. Da mesma safra de composições, Bituca - como é chamado pelos colegas mais próximos - dedica a letra “Parceiros” para Chico e Francis.

Os versos acima de Bituca na música de Francis “Parceiros” sela uma das mais belas gravações da dupla Hime e Buarque. Só que, a três vozes, editado no disco de Francis “Essas parcerias”, de 1984. A letra, na primeira pessoa do plural, parece uma ode à amizade. Milton descreve o caminho de um artista que, atravessado por parceiros, torna a empreitada mais bela e corajosa.

Curioso que são raras as músicas que Hime e Buarque cantaram juntos ao longo dos 12 anos. Além de “Essas parcerias”, existem apenas os registros de “Pássara”, “Quadrilha” e “Luísa”.



Francis, Milton e Chico no estúdio da gravadora Som Livre gravando “Parceiros”

28. MPB sob o regime da censura

Em meados da década de 60, o panorama crítico e criativo da música popular brasileira era dominado pela presença de uma forte corrente nacionalista e engajada. Com o declínio da Bossa Nova e a subida ao poder das forças conservadoras, essa corrente encontrou um terreno propício para se desenvolver, especialmente entre o público estudantil, avesso às formas culturais que pudessem ser relacionadas a uma indesejável “invasão cultural imperialista”.

Protesto e nacionalismo faziam, portanto, o coro da MPB. Ao desafiná-lo, surgia uma inquietante presença de um movimento de música jovem recriadora na música popular. Começava, assim, a se construir, nesse período, um circuito de divulgação da imagem de novos cantores e compositores. E, na forma entusiasmada da TV, os festivais tornavam-se aos poucos um novo espaço de aglutinação e manifestação coletiva. Depois, a crítica acadêmica ganha força com a entrada de grupos de pesquisa comprometidos com um projeto interdisciplinar, abrindo, assim, um novo caminho para as formas de pensar o diálogo entre musicalidade e criação.

A censura é um dos maiores danos que pode existir na história de uma civilização. Seja a censura velada ou a direta. Seja a censura escancarada ou a censura moralista. Vivia-se uma ditadura escancarada, parafraseando o título do livro de Élio Gaspari, cuja qualquer forma de expressão, seja na música ou nos meios informativos, era controlada e punida por meio de atitudes agressivas do governo, como perseguições, prisões e controle a qualquer expressão que não fosse digna de respeito e/ou que ousasse atentar contra a moral do país.

É importante mapear qual o legado positivo e negativo que os anos ditatoriais trouxeram à nossa história atual. Ou seja, até que ponto essa repressão serviu para unir e fundir cadeiras e disciplinas, desconstruindo, assim, hierarquias formadas, promovendo confrontos necessários.

Passeatas, que originalmente tinham intuito apenas anticomunistas, acabaram por se tornar marchas de vitória, com mais de 1 milhão de pessoas nas ruas. A esquerda parecia se compor de todos os brasileiros que pretendessem sê-lo.

Essa foi, portanto, uma época em que a aventura de um impulso criativo surgido no seio da música popular brasileira, na segunda metade dos anos 60, em que alguns ícones ilustres dessa área queriam poder mover-se além da vinculação automática com as esquerdas, que eram cem por cento nacionalistas, para dar conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que feria um povo, ainda sem identidade, porém com características ímpares e criativas.

Os compositores Francis Hime e Chico Buarque espelharam toda a angústia vivida pela população brasileira, que se sentia impelida a se calar, seja devido à censura oficial ou à própria autocensura. Esses artistas buscavam meios de driblar o cerceamento das ideias lançando mão, assim, da chamada “música de fresta”. Por esse pequeno “espaço” foi possível ecoar a manifestação reprimida de grande parte da sociedade por meio da “linguagem de fresta”, que se apresentava quase que invariavelmente em forma de música popular.

Por sua força aglutinadora e irradiadora dos sentimentos nacionais, a MPB era, à época, o veículo de arte que conseguia mobilizar com maior força e energia as grandes massas. Nenhuma outra forma expressiva tinha tamanha interação com o grande público no Brasil. À música estava reservado esse papel. E foi um fato auspicioso que aquela geração de músicos populares pudesse corresponder às expectativas da sociedade brasileira. Décadas depois, a história, por meio das mudanças socioculturais mostra o quanto era preciso que a literatura, as artes plásticas, a dança e mesmo o cinema se transfundissem à música.

Embora Francis não escrevesse letras, sua preocupação com elas não era menor, pois ele jamais assinaria alguma obra ou faria parceria com autores de quem discordasse política e ideologicamente. Por isso, ele acha que a parceria vira uma expressão indivisível dos dois.

Uso de pseudônimos, opção por uma “linguagem de fresta”, substituição do nome de uma obra no roteiro do show, enxerto de uma estrofe na introdução da letra, eram algumas das artimanhas usadas pela dupla para aprovação das obras quando submetidas à censura federal.

Chico Buarque foi um dos artistas que mais sofreu durante esse período. Um exemplo a ser lembrado diz respeito à montagem do espetáculo *Roda Viva*, em 1968, quando o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o Teatro Galpão destruindo o cenário e espancando os atores, por conter cenas abruptas e consideradas vulgares por um pensamento conservador e autoritário.

Outro exemplo vivido por Buarque foi a veiculação da música inédita “Apesar de você” nas rádios. Embora ela seja nitidamente uma canção de protesto, a música foi aceita pela censura e, quando o jornal recebeu uma carta anônima dizendo que era para o presidente Médici, os militares foram à gravadora quebrar todos os discos. Mal sabiam eles que a matriz não estava lá.

Além da “linguagem de fresta”, foram criados outros mecanismos para se driblar a censura. Baseado numa regra dos censores que permitia que se suprimissem palavras, desde que, uma vez aprovadas, não se acrescentasse, a dupla conseguiu aprovar várias músicas dessa maneira.

Se fosse possível ser censor e razoável, o único critério no qual se poderia confiar para manipular a tesoura sem correr o risco de se cortar as asas de um poeta seria o seguinte: aquele que inventasse alguma coisa nova poderia dizer tudo.
(Emmanuele Arsan)

29. João Carlos Müller

Autor das liberações da Polygram/Philips

o que não tem censura
o que não tem limite
nem nunca terá

Assim como os autores, os advogados também exercitavam dribles contra a censura. No auge dos seus 33 anos de carreira, o advogado João Carlos Müller ensinava que se aliar ao inimigo era uma das melhores estratégias.

Chegou a ser acusado de conivência com a censura. Ledo engano: uma vez que João conhecia a fundo as direções estratégicas dos censores, estudava minuciosamente como atacar a “presa”, de forma imperceptível e gradativa. Em outras palavras, aquele que dava as cartas nem notara que o baralho já estava incompleto. Algumas experiências, a seguir, vividas por João, fomentam essa reflexão. Antes, uma breve cronologia na história da censura.

A Divisão de Censura e Diversões Públicas (DCDP) determinava se a execução dos espetáculos públicos seriam permitidos. Por meio do decreto 22.493, vigente até 1971, o órgão regulava essa tarefa.

A partir da Revolução de 1964, inicia-se um dos períodos mais nefastos da história da censura, até o ápice da repreensão aos feitos artísticos, em 1968, com o conhecido Ato Institucional número 5 (AI-5), regido pelo governo Médici. Em resposta, a reação popular avoluma-se por meio de movimentos artísticos. Era hora de baixar uma nova regra para conter os ânimos dos criadores.

A nova portaria, número III de 1969, instituiria que não somente as letras seriam repreendidas, mas também as gravações.

João foi imediatamente ao escritório da censura:

- Mensagem subliminar, diz o coronel para João.
- Afinal, como vou saber se a letra que contém o trecho “hoje o samba saiu”, se cantada com a letra X no lugar de J, remete ao regime Che Guevara?

Tal argumento tacanho (mesmo ele achando que estava estourando a boca do balão por sua inteligência) não foi suficiente para desanimar João, embora a insistência já durasse 40 minutos.

- Amigo, você está certo. Façamos o seguinte, o senhor publica uma portaria condicional: caso a música liberada seja alterada na gravação, a letra passa a ser proibida também para qualquer finalidade.

- Fechado. O senhor escreve a portaria aí que eu assino. Aposto que o senhor, Dr. João, vem aqui de novo para recorrer a várias músicas para a Phillips.

Aposta feita. João, esperto, já havia pesquisado o gosto do “colega” e ofereceu, caso perdesse aposta, o uísque de sua preferência. Diplomacia parece ter sido sua palavra-chave. Entrou lá sem esperança de acordo e sai com a portaria de número 3669 escrita por seu próprio punho. Que ironia.

Meses depois, o poema “Je t’aime moi non plus”, do francês Serge Gainsbourg, fora vetado. João já sabendo de sua carta derradeira, vai ao encontro do censor:

- Caro colega, por que o senhor vetou a letra já aprovada?
- Porque ele cantara no show outra versão.
- Pegue a portaria, por gentileza.

Espanto.

- Pois é, a portaria número 3669 fala claramente: língua portuguesa.

Xeque-mate.

Após esse episódio, quem ganhou de Chico Buarque uma garrafa de uísque foi o habilidoso advogado, afinal Chico aprendera uma nova artimanha: adulterar a letra em espetáculos fora do Brasil como lhe fosse conveniente, ou melhor, como era a original. Assim, gravações produzidas em Portugal, Itália e outros países puderam, no futuro (que agora já é um presente/passado), ser desfrutadas e editadas.

Outro episódio, em 1973, foi com o censor Galeno. A letra da vez era “Construção”, de Chico, que fazia parte de um espetáculo caríssimo patrocinado pela Philips. Além de Chico, acompanhado pela Orquestra Sinfônica Nacional sob a regência do maestro Isaac Karabtichevsky, o grupo MPB4 também participou.

- Galeno, não adianta o senhor avaliar porque é boa demais, vocês não vão entender. Os versos são construídos em alexandrino dodecassílabos, com acento na sexta e na décima segunda.

Pausa.

- Já sei, já sei, será vetada, o senhor não vai ter paciência de ler.

- Também não é assim, João, deixe-me ler.

Galeno leu a letra de cabo a rabo, sendo que, numa segunda leitura - já fascinado com aquela construção arquitetônica - esqueceu-se de seu ofício:

- João, este verso não é alexandrino. Aqui há uma marca sua de corte na décima.

João entregara a letra com anotações sobre as divisões dos versos e com comentários acerca da escansão do poema. Galeno, entretido com a pequena aula de português tomada pelo advogado, criou tamanha empatia pelo colega que acabou liberando essa e todas as demais letras do espetáculo. Golpe de mestre.

30. Músicas censuradas

“Trocando em miúdos” foi outra canção para a qual João levou advogado. Só que, dessa vez, diferentemente da tradição usual de o advogado levar apenas a letra, João usou a técnica da subjetivação. Ou seja, a música também seria avaliada indiretamente pelo censor por meio da melodia. Assim se deu com a canção “Trocando em miúdos” - que fora vetada por causa do verso “Devolva o Neruda que você me tomou e nunca leu”, porque fazia alusão ao poeta chileno Pablo Neruda. Foi aprovada, apenas, em um segundo momento, quando o advogado entoou a canção, enfatizando, conforme a melodia mostrava, que se tratava de uma música de amor, sem nenhum cunho político.

Além do pseudônimo de Julinho, havia outras formas de driblar a censura, como enxertar uma primeira parte na letra original. Era obrigatório mandar a letra completa, mas não precisava gravar a letra completa. Então, Chico introduzia um texto antes da letra original, umas três estrofes enchendo linguiça. Como o censor tinha muito coisa a fazer, às vezes lia a primeira parte e carimbava porque estava cansado e não queria ter trabalho. “Meu caro amigo” foi aprovada dessa maneira.

Em um show de Chico e Bethânia, gravado no Canecão, em 1975, a canção “Tanto mar” - cuja letra era uma louvação à revolução dos Cravos em Portugal - foi proibida. O disco já estava distribuído em Portugal, mas no Brasil, não. Em casos como esse era uma questão de boa vontade de o censor permitir a execução e a gravação. O Augusto era um dos censores que vigiava as obras de Chico. Ele era o ex-zagueiro do Vasco e da seleção brasileira. O Mário Priolli, dono do Canecão, sabendo da situação, encheu o Augusto de uísque. Chico fez jus à sua ode aos escravos e soltou a voz bravamente no ensaio geral. Na mesa, Augusto reclama, mas Priolli desconversa. Ao final do ensaio, Chico dá os cumprimentos ao censor e brinca: “Logo você, Augusto, que era o zagueiro da seleção do Brasil que perdeu para o Uruguai, aqui no Maracanã, por 2 a 1!”. Mesmo assim foi proibida. Ele era melhor zagueiro como censor do que no futebol. “Foi frustrante tocar no violão sem a letra”, relembra Chico.

Quando o entusiasmo tomava conta, por vezes acontecia de Chico cantar uma música proibida. Ou então, como a cada show se mandava o roteiro para a

censura local, às vezes, trocava-se o título, como aconteceu, por exemplo, com a música “Pai”, cujo título original era “Cálice”.

Muitas vezes, Chico já estava na gravação e vinha a notícia de uma proibição, como foi o episódio de “Partido Alto”. João Carlos Müller telefonou de Brasília direto para o estúdio onde Chico gravava: “Chico, eu consigo liberar, mas você tem 10 minutos para trocar essa frase: ‘Eu nasci brasileiro’. O coronel vai sair em 20 minutos, não posso voltar sem esse carimbo”. “Eu nasci batuqueiro” foi o tetrassílabo criado em cima da hora. Isso acontecia, sobretudo até 1976, período do governo Médici, que foi o pior. No Geisel, melhorou um pouco.

Pior do que as letras eram as liberações para espetáculos, porque a avaliação não se restringia somente às letras, mas ao texto, naturalmente, e também ao noticiário. *Calabar*, texto de Buarque com Rui Guerra, levou um grande golpe. Em conversas de bastidores, davam a entender que iriam liberar, mas no dia do ensaio geral, os censores nem sequer apareceram. Só enviaram uma carta proibindo que o show acontecesse.

Outro episódio foi com a canção “Palavra de mulher”. Inicialmente foi encomendada para a peça *Calabar*. Tratava-se de uma história que fazia alusão ao famoso macaco “sem sentidos” - conhecido como um totem japonês - que não podia ver, falar e nem ouvir. Por achar que não seria aprovada, Chico mudou para uma letra de teor romântico que viria depois entrar no espetáculo *Ópera do malandro*.

A música “Vai passar”, que tinha motivos para ser vetada, foi liberada devido a um descuido de um assistente do censor Augusto (descuido, inclusive, que veio a calhar muito bem). Ocorreu que a máquina de fax do DCDP estava com defeito. O jovem estagiário, incumbido de deixar as folhas na mesa do censor Augusto, recebeu apenas a primeira parte do samba. De modo que a avaliação se deu até o verso “que aqui passaram nossos ancestrais”, cujo trecho não tinha nenhuma mensagem de cunho político. O censor Augusto, anos depois, conta a João que quando percebeu a trapalhada do seu assistente já era tarde demais. Diferentemente de Chico, Francis sofreu advertência da censura com poucos trabalhos. Sem nenhum motivo aparente, a maioria das músicas que a dupla compôs junto obteve o crivo positivo da censura. Porém, Francis não deixava, naturalmente, de ser afetado.



Depoimento de Francis sobre a censura:

“A censura determinou que as pessoas passassem a não saber se estão ou não estão se autocensurando. A autocensura é uma forma de atrofiamento progressivo. Deve-se escrever ou compor como se a censura não existisse. Deve-se exprimir tudo o que se está sentindo e ir em frente. Autocensura nunca, pois ela é o maior perigo”.

Depoimento de Chico sobre a censura:

“A censura não tinha um critério muito lógico, então não adiantava muito se preocupar. Quando a gente estava criando, tenho impressão de que a censura não era um pensamento primordial. Se você pensar muito, acaba se autocensurando. O que acontecia é que na medida em que a censura mexia com seu trabalho, você tendia a reagir, mas o que provocava era a vontade de driblar a censura. A artimanha que criei do Julinho Adelaide dava certo no começo, mas depois foi excluída essa possibilidade porque passaram a exigir os documentos de identidade junto com a letra. Até o ato quinto de 68, ela existia, mas era vaga. Só foi institucionalizada, a partir do ato quinto. Os textos de teatro, roteiros de cinema, as letras de música, passam a ser enviadas à censura do Rio de Janeiro para exame. Só poderia gravar uma música, com o carimbo na censura. Isso estava fixada nos estúdios de gravação. Mas isso não significava que poderia ser gravado. Mesmo depois de a censura aprovar, às vezes, após a gravação, não era liberado. Os discos poderiam ser retirados. Ou, músicas eram liberadas para a gravação e depois vetadas em show. Claro que a censura não interessava aos artistas como não interessava à indústria fonográfica então quando uma letra era vetada no Rio, havia recurso em Brasília. Às vezes se conseguia aprovação. Às vezes se conseguia só parte da letra, aí deveria passar por novo exame. Não adiantava tentar burlar. O que aconteceu é que algumas letras que foram liberadas, depois, foram consideradas subversivas e o funcionário que havia liberado era punido, então havia esse clima de medo e de tensão entre os próprios censores”.

31. Cartas

I) Carta de JH para CB

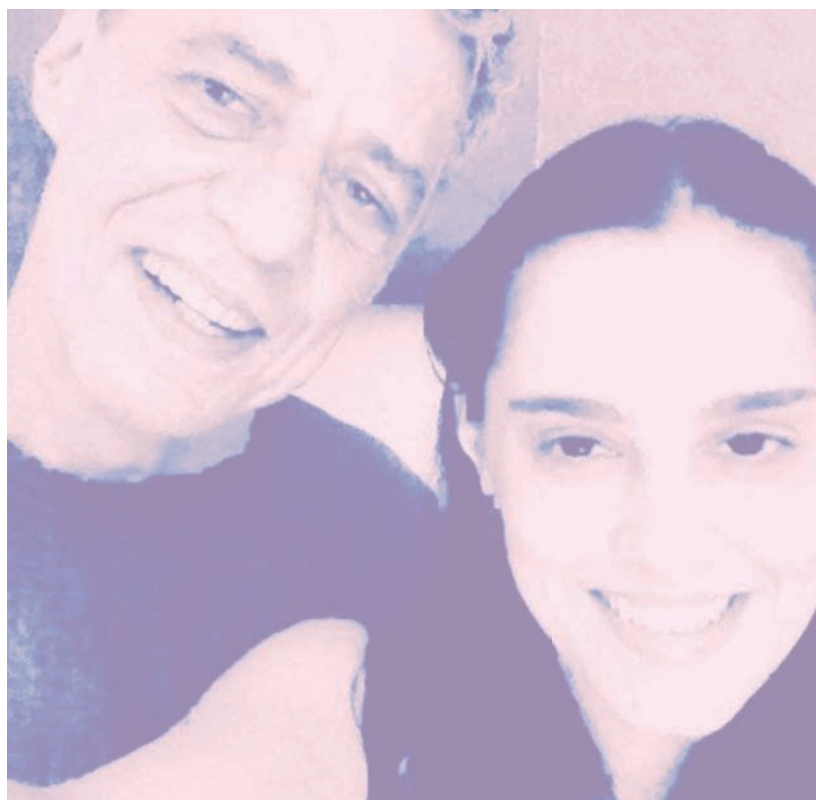
Meu caro amigo do pai,

Assim como tu, não sou adepta do público. Tremo com olhos e ouvidos próximos de mim. E gentes sempre cansam. Por isso, entendo se preferires continuar nosso diálogo por escrito. Outro dia, pesquisando tuas histórias de menino, deu-me vontade de perguntar-te se tu te lembras do teu paraíso infantil na Rua Haddock Lobo, em São Paulo? E daquela coruja que um dia apanhaste e alguém disse que era um lobisomem. Tu te lembras? Ah, e do elefante que povoou alguns dias o teu mundo infantil com toda a sua grandeza? E a estrela, Chico, aquela que caiu no quintal e tu correste para apanhar e não conseguistes nem um lampejo? Os sapos, as cambarrixas, os pardais...? Puxa, Chico, e Dona Maria Amélia mandando-te estudar História e Geografia? Era chato, não? Escuta, acho que não foi bacana teu pai jogar o elefante na lata de lixo... E depois, Chico? De que tu te lembras? Depois da estrela, do elefante, do sapo, da coruja, das lições, da lata de lixo com o elefante dentro? Vou te lembrar um cadinho: depois, crescestes e vieram os versos de Drummond, o Pessoa te emprestando uma ideia de ambiguidade, o Niemeyer construindo as cidades reais enquanto você vislumbrava construir as imaginárias. Veio a mania de trocar o nome das pessoas e de batizar com nome de gente as coisas. Adoro isso. Vieram a arquitetura, as mordidas na régua T, as primeiras gravações arquitetadas tijolo por tijolo. E o outro mineiro, o Paulo Mendes Campos, já te soprando para ter cuidado com os grandes acontecimentos,

os bons e os maus: ambos passam. O sucesso nunca te fez blasé, nunca. Vieram os bajuladores e uma multidão de gente querendo te ajudar, como se tu precisasses disso. Que nada. A verdade é que o garoto que quis tanto algar uma estrela cadente, na infância, agora alcançava uma constelação de pessoas. O namoradinho do Brasil da Banda e da música popular brasileira. Sua repercussão veio ligeira e mesmo assim não deixaste de te reinventar, provocando outras facetas como se arriscar em terras cabralinas, arquitetando uma dança musical ao redor dos versos do nosso maior Brasil. Foi ali que me ganhaste, sabia? Eu sei, eu te entendo, musicar poema é tão diferente de musicar letra, né? A roda foi tão bem engendrada que até nosso mestre do sertão cedeu seus ouvidos tão arredios à música. Depois que a banda passou pelo Brasil afora, desde a vitrola do presidente até o radinho de pilha do gari, todos te cantavam. No duplo sentido (risos). Depois, as Carolinas, Helenas, Bárbaras, Joanas, Cecílias. Moças desenhadas por ti, amalgamadas às suas meninas de casa. Falando em desenho, teu retrato jobiniano em preto e branco é mantra para mim em dias sem cor. Em dias de sol, a silhueta que me ronda a lembrança contorna os dias em que eu dormia na tua casa ouvindo as canções lindas em que tu e papai trabalhavam. A minha geração tem muito orgulho de viver contigo na mesma época. Orgulho do garoto que já morou na Itália e um dia foi amassado numa poltrona por Vinicius, que não tinha te visto. O mesmo carioca, que no tempo do colégio fazia batucada no intervalo das aulas e que foi o orador da turma ao final do curso. Ora, que ironia, logo tu que sempre preferiste brincar com as palavras na gaveta do silêncio? Tudo isso, Chico, são

retalhos da tua vida. Retalhos que se recortam nas revistas de outros mundos, outros traçados. Retalhos que num álbum de retrato nós teimamos em colecionar. Aliás, os papéis do nosso segredo de Passaredo continuam guardados. Depois de lembrarmos juntos tanta coisa que fizeste, fico imaginando como seria tua terceira idade. A vida circular que você fez, pulsando ao redor dos homens de olhos sombrios, provou da fatia mais doce: a fatia da luz. E ela agora te abraçará para nunca esqueceres tua origem: a biblioteca do seu senhor pai Sérgio Buarque de Hollanda. Sim, tuas pontes foram tão bem arquitetadas que já vejo daqui uma viga de tijolo por tijolo despencando na literatura para que um dia meus bisnetos guardem em vossas estantes a obra dos maiores literatos de uma geração. Obrigada por fazeres parte da minha vida.

J.H



II) Carta-poema de J.H pra F.H

Meu caro pai, para ti um poema.
Não te ressintas, por favor, pelo tom de lamúria.
Intimidade e amor incondicional têm dessas coisas.

Quando entrei pelo teu teatro
Ladeado de pontas agudas
Percebi que a porta dos fundos
Seria uma saída

Acomodei-me no fio fino
da coxa da memória
onde ali
desbravar um verso
heroico da tua vida
dizia respeito à minha também.

Mas o que eu queria era acreditar
que por detrás do teu palco
a palo seco
era possível uma entoação estrambólica
ou fora da linha

curvei-me
ao gesto do teu gesto
à nota de tua canção
e me vi no teu quarto infantil
com cinco anos
pranteando a solidão de se ser só

Entrei naquela casa
sem que a soleira dos teus passos
me jogasse na cara
teu caminho consigo
sem que me lembrasse da presença
do teu ranger noturno
onde teus pertences
queriam ser olhados
pela ausência

A carnadura do teu papel
é um estar em si
vai ser sempre de ti
mesmo que me lembre
do último toque de recolhimento

Mas o que eu queria
é no auge do teu leito
amornar teu partir
em filamentos memoriais

Os porões da memória
podem ter fatias claras
então me despeço a dizer:
que num tempo escondido
que ainda virá
entrarei numa casa
e roucamente te chamarei
sem que fosse você
que pronunciasses a perda
daquela parede de azulejos frios
partidos nos meus olhos

Entrarei pela sua casa como se fosse todo dia.





Helena Buarque e Joana Hime



Marieta com a pequena afilhada Luiza Hime



Maria Hime e Silvia Buarque

?



Joana Hime, Silvia Buarque e Helena Buarque

?



Chico, Francis, Olivia Hime e Luiza Hime

?



?

Jards Macalé, Chico, Francis e Rui Guerra

?

Gravação de Ópera do malandro



Olivia Hime, Ana de Hollanda, Cristina Buarque e Miúcha



Francis, Novelli e Chico

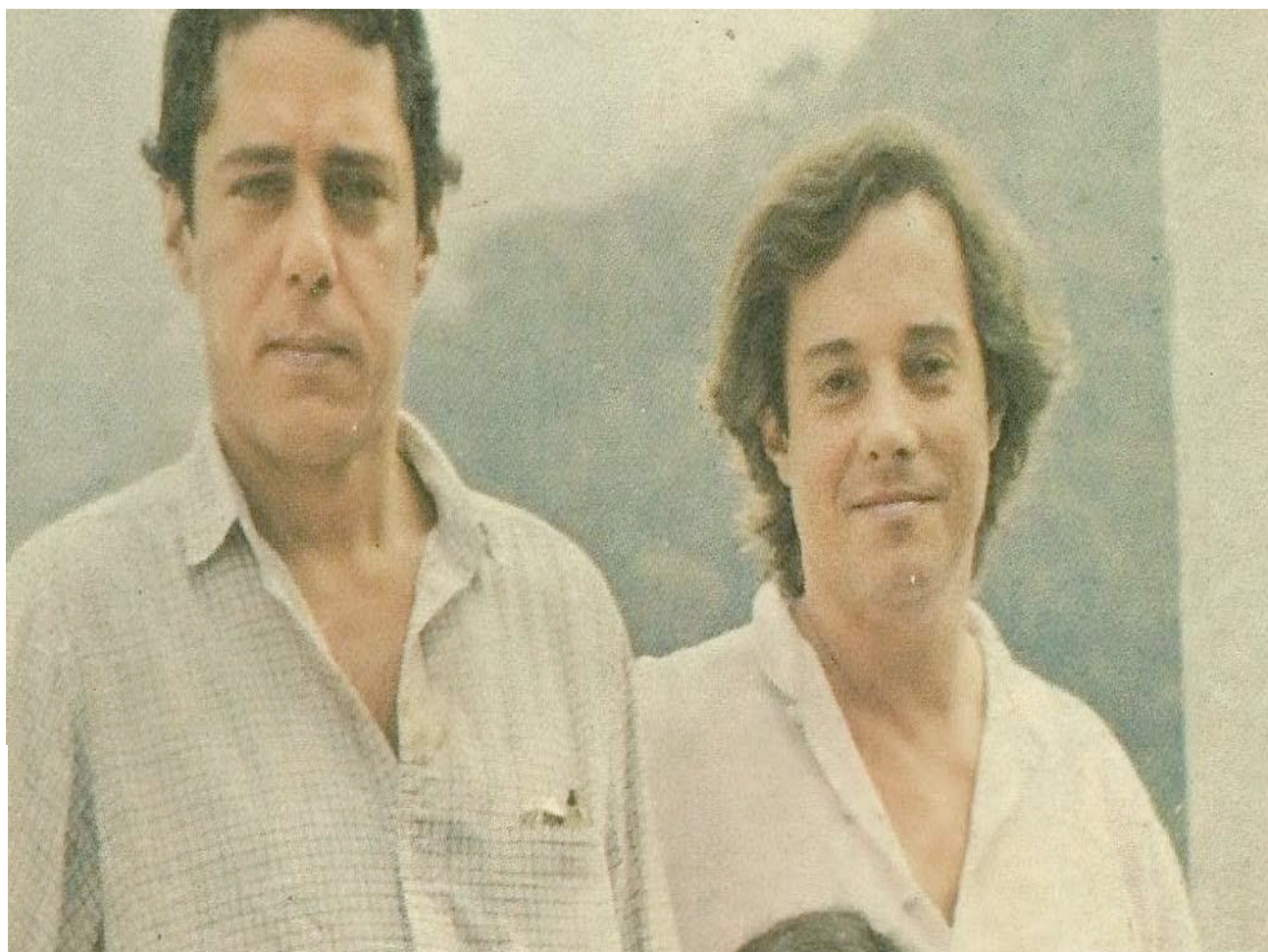
?

?



?

Maracanã na década de 70. Chico, o segundo agachado da esquerda para a direita. Francis, em pé, da direita para esquerda

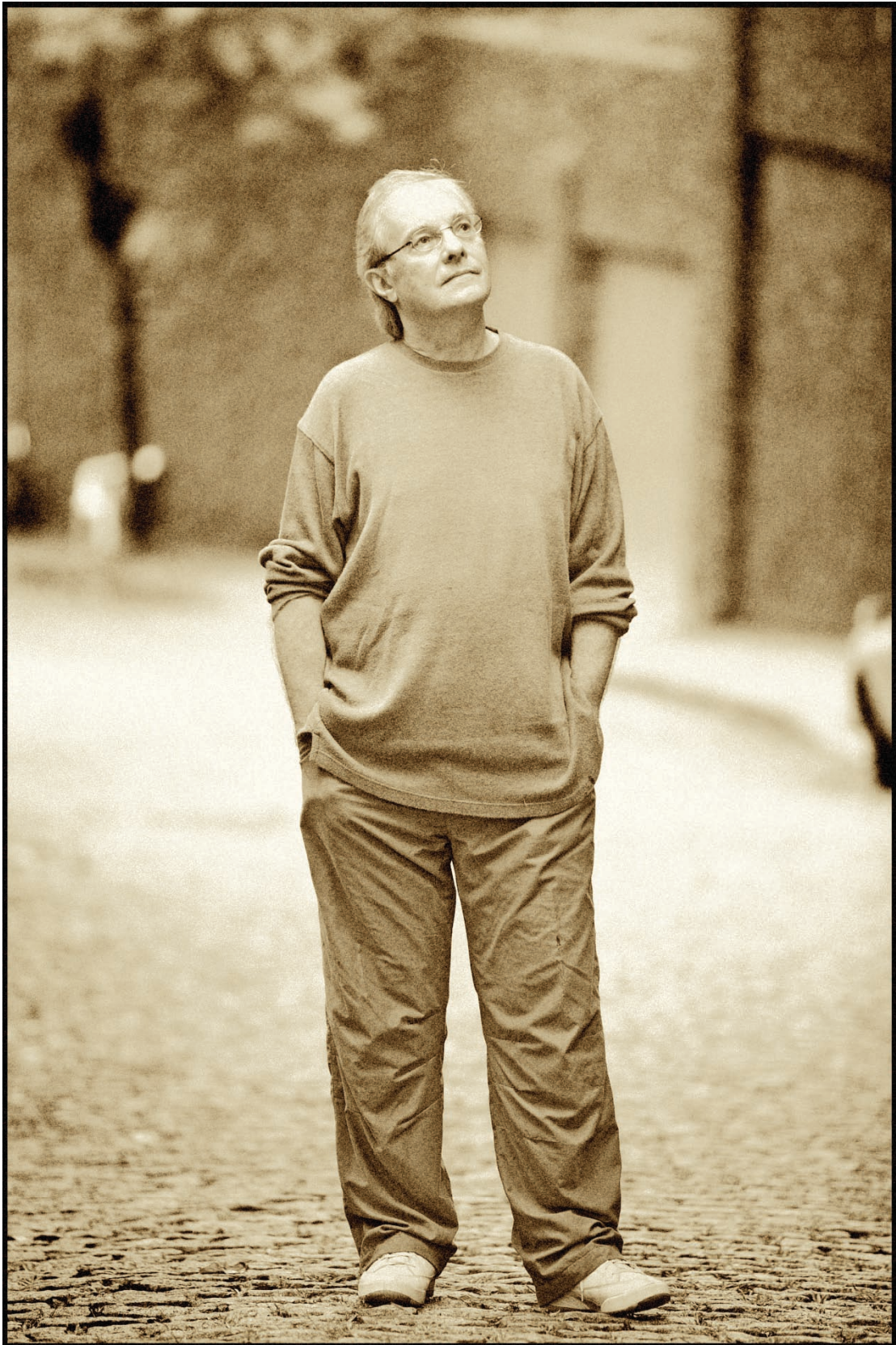


E os velhos caros amigos aproveitam para mandar lembrança

A todo pessoal

Adeus





32. Canções e projetos da parceria

Atrás da porta.....	1972
Valsa rancho	1973
Meu caro amigo.....	1975
Passaredo	1977
A noiva da cidade	1975
Quadrilha	1975
Luiza	1976
Desembolada	1976
Maravilha.....	1977
Trocando em miúdos	1978
Pivete	1978
O Rei de Ramos.....	1979
Canção para Pedroca	1979
A Zooteca	1979
O Cartel.....	1979
Dr. Vidigal	1979
Bolero do brilhantina	1979
Qualquer amor	1979
E se	1980
Pássara	1980
Amor barato	1981
Embarcação	1982
Vai passar	1984

Projetos da parceria:

LP meus caros amigos, 1976.

O que será

Olhos nos olhos

Vai trabalhar vagabundo

Basta um dia

LP Chico Buarque, 1978

Feijoada completa

Trocando em miúdos

O meu amor

Pivete

Pequena serenata diurna

LP Ópera do malandro, 1979.

O malandro

Hino de Duran

Viver de amor

Uma canção desnaturada

Tango do covil

Doze anos

O casamento dos pequenos burgueses

Teresinha

Homenagem ao malandro

Folhetim

Ai, se eles me pegam agora

O meu amor

Se eu fosse teu patrão

Geni e o Zepelim

Pedaço de mim

Ópera

O malandro n.2

LP Vida, 1980

Vida

Mar e lua

Deixe a menina

Já passou

Bastidores

Qualquer canção

Fantasia

De todas as maneiras

Morena de Angola

LP Almanaque, 1981

As vitrines

Ela é dançarina

O meu guri

A voz do dono e o dono da voz

Almanaque

Tanto mar

Amor barato

Produções musicais para teatro

Gota d'água, 1975

Flor da idade

Bem querer

Gota d'água

Basta um dia

O Rei de Ramos, 1979

O Rei de Ramos

Canção para Pedroca

A Zooteca

O cartel

Dr. Vidigal

Bolero do Brilhantina

Qualquer amor

Amando sobre os jornais

Valsa de Mário e Tais (conhecida como “Dueto”)

Domitila

Geni, 1980

Pássara

Arranjo em Mar e lua

Produções musicais para cinema

Dona flor e seus dois maridos, 1976

Trilha sonora

Arranjos: O que será

O homem célebre, em 1976

Meu caro amigo

A Noiva da cidade, em 1978

Passaredo

A noiva da cidade

Desembolada

Quadrilha

República dos assassinos, em 1979

Trilha sonora

Arranjos: Não sonho mais e Sob medida

33. Letras

Atrás da porta

Quando olhaste bem
nos olhos meus
e o teu olhar era de
adeus
juro que não acreditei
eu te estranhei
me debrucei
sobre teu corpo e duvidei

E me arrastei e te
arranhei
e me agarrei nos teus
cabelos
nos teus pelos
teu pijama
nos teus pés
ao pé da cama
sem carinho, sem
coberta
no tapete atrás da porta
reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso
lar
pra sujar teu nome, te
humilhar
e me entregar a qualquer
preço
te adorando pelo avesso
pra mostrar que ainda
sou tua
só pra provar que ainda
sou tua

Valsa Rancha

Valsa, rancha
me faz esquecer
esperar
em mil lágrimas
mil lágrimas
mil lágrimas

Valsa, rancha
me faz responder
transbordar
em mil lágrimas
mil lágrimas
mil lágrimas

Mil abraços
mil fracassos
meu delírio
teus pedaços

teu calor
seja feito
teu desejo
seja um beijo
seja como for

Quantos braços
mil regaços
mil e um noites
faz uma outra vez
como se ainda fosse
como é doce
como você fez

Me valsa
me rancha
me faz
me deixa
que criança
que esperança
que prazer
que saudade
que maldade
piedade
que fatura
que loucura
que cruel tortura
nos carinhos teus
minha santa criatura
diz que jura
pela mãe de Deus

Valsa, rancha
me faz desfazer
descansar
de mil lágrimas
mil lágrimas
mil lágrimas

Valsa rancha
me faz duvidar
delirar
prometer
desatar
responder
transbordar
devolver
me acabar
devagar
desmaiar
com você

Meu caro amigo

Meu caro amigo, me
perdoe, por favor
se eu não lhe faço uma
visita
mas como agora
apareceu um portador
mando notícias nessa fita
aqui na terra tão jogando
futebol
tem muito samba, muito
choro e rock'n'roll
uns dias chove, noutros
dias bate o sol
mas o que eu quero é lhe
dizer que a coisa aqui tá
preta

Muita mutreta pra levar
a situação
que a gente vai levando
de teimoso e de pirraça
e a gente vai tomando
que também sem a
cachaça
ninguém segura esse
rojão

Meu caro amigo, eu não
pretendo provocar
nem aticar suas
saudades
mas acontece que não
posso me furtar
a lhe contar as novidades

Aqui na terra tão jogando
futebol
tem muito samba, muito
choro e rock'n'roll
uns dias chove, noutros
dias bate o sol
mas o que eu quero é lhe
dizer que a coisa aqui tá
preta

É pirueta pra cavar o
ganha-pão
que a gente vai cavando
só de birra, só de sarro
e a gente vai fumando
que, também, sem um
cigarro
ninguém segura esse
rojão

Meu caro amigo, eu quis
até telefonar
mas a tarifa não tem
graça
eu ando aflito pra fazer
você ficar
a par de tudo que se
passa
aqui na terra tão jogando
futebol
tem muito samba, muito
choro e rock'n'roll
uns dias chove, noutros
dias bate o sol
mas o que eu quero é lhe
dizer que a coisa aqui tá
preta

Muita careta pra engolir
a transação
que a gente tá engolindo
cada sapo no caminho
e a gente vai se amando
que, também, sem um
carinho
ninguém segura esse
rojão

Meu caro amigo, eu bem
queria lhe escrever
mas o correio andou
arisco
se me permitem, vou
tentar lhe remeter
notícias frescas nesse
disco
aqui na terra tão jogando
futebol
tem muito samba, muito
choro e rock'n'roll
uns dias chove, noutros
dias bate o sol
mas o que eu quero é lhe
dizer que a coisa aqui tá
preta

A Marieta manda um
beijo para os seus
um beijo na família, na
Cecília e nas crianças
o Francis aproveita pra
também mandar
lembranças
a todo o pessoal
adeus!

Passaredo

Ei, pintassilgo
oi, pintaroxo
melro, uirapuru
ai, chega-e-vira
engole-vento
saíra, inhambu
foge asa-branca
vai, patativa
tordo, tuju, tuim
xô, tié-sangue
xô, tié-fogo
xô, rouxinol sem fim
some, coleiro
anda, trigueiro
te esconde colibri
voa, macuco
voa, viúva
utiariti
bico calado
toma cuidado
que o homem vem aí
o homem vem aí
o homem vem aí
Ei, quero-quero
oi, tico-tico
anum, pardal, chapim
xô, cotovia
xô, ave-fria
xô, pescador-martim
some, rolinha
anda, andorinha
te esconde, bem-te-vi
voa, bicudo
voa, sanhaço
vai, juriti

Bico calado
muito cuidado
que o homem vem aí
o homem vem aí
o homem vem aí

A noiva da cidade

Tutu-marambá não
venha mais cá
que a mãe da criança te
manda matar
tutu-marambá não venha
mais cá
que a mãe da criança te
manda matar
Ai, como essa moça é
descuidada
com a janela escancarada
quer dormir
impunemente
ou será que a moça lá no
alto
não escuta o sobressalto
do coração da gente
Ai, quanto descuido o
dessa moça
que papai tá lá na roça
e mamãe foi passear
e todo marmanjo da
cidade
quer entrar
nos versos da cantiga de
ninar
pra ser um tutu-
marambá

Ai, como essa moça é
distraída
sabe lá se está vestida
ou se dorme
transparente
ela sabe muito bem que
quando adormece
está roubando
o sono de outra gente

Ai, quanta maldade a
dessa moça
e que aqui ninguém nos
ouça
ela sabe enfeitiçar
pois todo marmanjo da
cidade
quer entrar
nos sonhos que ela gosta
de sonhar
de sonhar
e ser um Tutu-Marambá

'Boi, boi, boi, boi da cara
preta
Pega essa menina que
tem medo de careta'

Quadrilha

E neste ano, como todo ano
uma vez por ano
tem quadrilha no arraial
e neste ano, como sempre
salvo chuva e salvo engano
a satisfação é geral
não me leve a mal, não me leve a mal
não me leve a mal, não me leve a mal

O forró corria manso,
sem problema e sem vexame
quando o chefe da quadrilha decretou
changer de dame
a mulher do delegado
rendeu o bacharel
o peão laçou a jovem
filha do coronel

A Terezinha Crediário
deu um passo com o vigário
a beata com o sacristão
diz que a senhora do prefeito
merecidamente eleito
foi com o líder da oposição

Não tem nada não, não tem nada não
não tem nada não, não tem nada não

Zé-com-fome deitou olho na patroa do "seu" Lima
que não faz xodó na moça, mas também não sai de cima
Juca largou a sanfona e abandonando o salão
foi prevaricar com a dona que vendia quentão

E foi doente com doutora, indigente e protetora
foi aluna com professor e o perigoso bandoleiro,
Zé Durango, "El Justicero"

fez beicinho pro promotor

Mas faça o favor! mas faça o favor!
mas faça o favor! mas faça o favor!
O forró estereofônico
estava mesmo um barato
muita música na praça e muita dança lá no mato
quem gozou da brincadeira, muito bom,
muito bem
quem tomou chá de cadeira, só no ano que vem

Pois nesse ano, como todo ano, uma vez por ano
tem quadrilha no arraial
e nesse ano, como sempre
salvo chuva e salvo engano
a satisfação é geral

Ninguém leva a mal,
ninguém leva a mal
ninguém leva a mal,
ninguém leva a mal

Luisa

Por ela é que eu faço bonito
por ela é que eu faço o palhaço
por ela é que eu saio do tom
e me esqueço no tempo e no espaço
quase levito
faço sonhos de crepom

E quando ela está nos meus braços
as tristezas parecem banais
o meu coração aos pedaços
se remenda prum número a mais

Por ela é que o show continua
eu faço careta e trapaça
é pra ela que eu faço

cartaz
é por ela que espanto de casa
as sombras da rua
faço a lua
faço a brisa
pra Luisa dormir em paz.

Desembolada

Eu sou uma grande menina
sou uma mulher e tanto
eu não vou cair em pranto
por coisa tão pequenina

Disfarça no dedilhado
que esse verso tão maroto
olha só a cara do roto
falando do esfarrapado

Olha só a cara do roto
falando do esfarrapado

Pra quem quer tirar um coco
você começou errado
é o estrangeiro engasgado
com a pamonha do cabloco
é o destro atrapalhado
com a viola do canhoto
olha só a cara do roto
falando do esfarrapado

Olha só a cara do roto
falando do esfarrapado

Pode ser que noutro porto
você seja cortejado
mas aqui no meu reinado
você é um peixe morto
vai arrebanhar seu gado
se organize meu garoto
olha só a cara do roto
falando do esfarrapado

Olha só a cara do roto
falando do esfarrapado

Você tá falando torto
porque anda despeitado
tá com uma inveja danada

de me ver nesse conforto
 passe bem muito
 obrigado
 que eu já tenho outro
 broto
 olha só a cara do roto
 falando do esfarrapado

Olha só a cara do roto
 falando do esfarrapado

Você está ficando moco
 presunçoso e perturbado
 eu lhe conto o meu
 ditado
 se quiser fique com o
 troco
 pras ladeiras do meu
 lado
 eu escolho o meu piloto
 olha só a cara do roto
 falando do esfarrapado

Olha só a cara do roto
 falando do esfarrapado

Você fala mas seu rosto
 tá ditando outro ditado
 vê se chega pro outro
 lado
 se não quer ter um
 desgosto
 se você não tomar
 cuidado
 vai ter um filho de boto
 olha só a cara do roto
 falando do esfarrapado

Olha só a cara do roto
 falando do esfarrapado

Já amei que nem um
 louco
 também sofri um bocado
 quem esteve apaixonado
 já provou de tudo um
 pouco
 Já mandei o meu recado
 quem quiser que mande
 outro
 olha só a cara do roto
 falando do esfarrapado

Olha só a cara do roto
 falando do esfarrapado

Maravilha

Maravilha
 ilha de luz
 quero tua cor mulata
 a tua verde mata
 os teus mares azuis

Maravilha
 também quero o teu
 bagaço
 a força do teu braço
 o afago dos teus calos
 quero os teus regalos
 encharcados de suor

Antilha
 ilha de amor
 jura que a felicidade
 é mais que uma vontade
 é mais que uma quimera
 Ai, eu quero uma
 lembrança
 eu quero uma esperança
 a tua primavera

Ai, eu quero um teu
 pedaço
 entorna o teu melaço
 sobre a minha terra

Também quero o teu
 bagaço
 a força do teu braço
 o afago dos teus calos
 quero os teus regalos
 encharcados de suor.

Pivete

No sinal fechado
 ele vende chiclete
 capricha na flanela
 e se chama Pelé
 pinta na janela
 batalha algum trocado
 aponta um canivete
 e até

Dobra a Carioca, olerê
 desce a Frei Caneca,
 olará
 se manda pra Tijuca
 sobe o Borel
 meio se maloca
 agita numa boca
 descola uma mutuca
 e um papel

Sonha aquela mina, olerê
 prancha, parafina, olará
 dorme gente fina
 acorda pinel

Zanza na sarjeta
 fatura uma besteira
 e tem as pernas tortas
 e se chama Mané
 arromba uma porta
 faz ligação direta
 engata uma primeira
 e até

Dobra a Carioca, olerê
 desce a Frei Caneca,
 olará
 se manda pra Tijuca
 na contramão

Dança pára-lama
 já era pára-choque
 agora ele se chama
 Emersão

Sobe no passeio, olerê
 pega no Recreio, olará
 não se liga em freio
 nem direção

No sinal fechado
 ele transa chiclete
 e se chama pivete
 e pinta na janela
 capricha na flanela
 descola uma bereta
 batalha na sarjeta
 e tem as pernas tortas

Trocando em miúdos

Eu vou lhe deixar a
 medida do Bonfim
 não me valeu
 mas fico com o disco do
 Pixinguinha, sim!
 o resto é seu
 trocando em miúdos,
 pode guardar
 as sobras de tudo que
 chamam lar
 as sombras de tudo que
 fomos nós
 as marcas de amor nos
 nossos lençóis
 as nossas melhores
 lembranças

Aquela esperança de
tudo se ajeitar
pode esquecer
aquela aliança, você pode
empenhar
ou derreter
mas devo dizer que não
vou lhe dar
o enorme prazer de me
ver chorar
nem vou lhe cobrar pelo
seu estrago
meu peito tão dilacerado

Aliás
aceite uma ajuda do seu
futuro amor
pro aluguel
devolva o Neruda que
você me tomou
e nunca leu
eu bato o portão sem
fazer alarde
eu levo a carteira de
identidade
uma saideira, muita
saude
e a leve impressão de
que já vou tarde.

Qualquer amor

Qualquer amor
me satisfaz
qualquer calor
qualquer rapaz
qualquer favor
é só chamar
pousar a mão
Qualquer lugar
qualquer verão
é só chamar
é tudo, é do primeiro

Qualquer hora, qualquer
cheiro
qualquer boca, qualquer
peito
qualquer jeito de prazer
qualquer prazer é pouco
qualquer éter, qualquer
louco
que o meu corpo de
criança
não se cansa de querer

Qualquer amor
eu corro atrás
qualquer calor

eu quero mais
qualquer amor
qual nada.

O Rei de Ramos

Ele disse pra escola
caprichar
no desfile da noite de
domingo
com ginga, com fé
pediu muita cadeira a
requebrar
muita boca com dente
pra caramba
E samba no pé
de repente o pandeiro
atravessou
de repente a cuíca
emudeceu
de repente o passista
tropeçou
e a cabrocha gritou que o
nosso rei morreu

Viva o rei de Ramos
que nós veneramos
que nós não cansamos de
cantar
viva o rei dos pobres
que gastava os cobres
nas causas mais nobres
do lugar
viva o rei dos prontos
que bancava os pontos
que pagava os contos do
milhar
viva o rei de Ramos
viva o rei, viva o rei
viva o rei de Ramos

Os seus desafetos e rivais
misericordioso, não
matava
mandava matar
e financiava os funerais
as pobres viúvas
consolava
chegava a chorar
de repente gelou o
carnaval
de repente o subúrbio
estremeceu
e a manchete sangrenta
do jornal
estampou garrafal que o
nosso rei morreu

Viva o rei de Ramos

que nós veneramos
que nós não cansamos de
cantar
viva o rei dos crentes
e dos penitentes
e dos delinquentes do
lugar
viva o rei da morte
da lei do mais forte
do jogo, da sorte
e do azar
viva o Rei de Ramos
viva o rei, viva o rei
viva o Rei de Ramos.

Canção para Pedroca

Quando nos
apaixonamos
poça d'água é chafariz
ao olhar o céu de Ramos
vê-se as luzes de Paris
No verão é uma delícia
a brisa fresca de Bangu
mesmo um cabo de
polícia
só nos diz *merci*
beaucoup
Eu ouço um samba de
breque
com Maurice Chevalier
bebo com Toulouse
Lautrec
no bar do Caxinguelê
Daí ninguém mais
estranha
o Louvre na Praça Mauá
e o borbulhar de
champanha
num gole de guaraná
Cascadura é Rive Gauche
o Manguê é Champs
Elisées
até mesmo um bate-coxa
faz lembrar um *pas-de-*
deux
Purê de batata roxa
parece marrom glacê

E se

E se o oceano incendiar
e se cair neve no sertão
e se o urubu cocorocar
e se o Botafogo for
campeão
e se o meu dinheiro não
faltar
e se o delegado for gentil

e se tiver bife no jantar
 e se o carnaval cair em
 abril
 e se o telefone funcionar
 e se o pantanal virar
 pirão
 e se o Pão-de-Açúcar
 desmanchar
 e se tiver sopa pro peão
 e se o oceano incendiar
 e se o Arapiraca for
 campeão
 e se à meia-noite o sol
 raiar
 e se o meu país for um
 jardim
 e se eu convidá-la para
 dançar
 e se ela ficar assim, assim
 e se eu lhe entregar meu
 coração
 e meu coração for um
 quindim
 e se o meu amor gostar
 então
 de mim.

Pássara

E aí
 ela cisma de voltar
 sorri
 quase pra te provocar
 sim, goza tal felicidade
 que tu vais ter que te
 amargar

Vais perseguir a maldita
 vais insultá-la na rua
 vais jogar pedras na lua
 vais montar uma guarita
 pra que aquela esquisita
 não se atreva a voltar
 e aí, e aí, e aí

E aí
 ela cisma de voltar
 sorri
 quase pra te perdoar
 sim, exala tal liberdade
 que não podes mais
 tolerar

Vai manchar tuas
 verdades
 vai se enfiar no teu leito
 trair-te no teu próprio
 peito

vai quebrar todas as
 grades
 de que um homem é feito
 pra esquecer de voar
 e aí, e aí, e aí

E aí
 Ela cisma de voltar
 Sorri
 quase pra te convidar
 quase pra te convencer
 quase pra te complicar
 mesmo pra te confundir
 mesmo pra te
 enlouquecer
 mesmo pra te despertar.

Amor barato

Eu queria ser
 um tipo de compositor
 capaz de cantar nosso
 amor
 Modesto

Um tipo de amor
 que é de mendigar
 cafuné
 que é pobre e às vezes
 nem é honesto
 Pechincha de amor
 mas que eu faço tanta
 questão
 que se tiver precisão
 eu furto

Vem cá, meu amor
 aguenta o teu cantador
 me esquentar porque o
 cobertor é curto

Mas levo esse amor
 com o zelo de quem leva
 o andor
 eu velo pelo meu amor
 que sonha

Que enfim, nosso amor
 também pode ter seu
 valor
 também é um tipo de flor
 que nem outro tipo de
 flor

Dum tipo que tem
 que não deve nada a
 ninguém
 que dá mais que

maria-sem-vergonha

Eu queria ser
 um tipo de compositor
 capaz de cantar nosso
 amor barato
 Um tipo de amor
 que é de esfarrapar e
 cerzir
 que é de comer e cuspir
 no prato

Mas levo esse amor
 com zelo de quem leva o
 andor
 eu velo pelo meu amor
 que sonha

Que, enfim, nosso amor
 também pode ter seu
 valor
 também é um tipo de flor
 que nem outro tipo de
 flor

Dum tipo que tem
 que não deve nada a
 ninguém
 que dá mais que
 maria-sem-vergonha.

Embarcação

Sim, foi que nem um
 temporal
 foi um vaso de cristal
 que partiu dentro de
 mim
 ou quem sabe os ventos
 pondo fogo numa
 embarcação
 os quatro elementos
 num momento de paixão

Deus, eu pensei que fosse
 Deus
 e que os mares fossem
 meus
 como pensam os ingleses
 mel, eu pensei que fosse
 mel
 e bebi da vida
 como bebe um
 marinheiro de partida,
 mel

Meu, eu julguei que fosse
 meu

o calor do corpo teu
que incendeia meu corpo
há meses

Ar, como eu precisava
amar
e antes mesmo do galo
cantar
eu te neguei três vezes

Cais, ficou tão pequeno o
cais
te perdi de vista para
nunca mais

Mais, mais que a vida em
minha mão
mais que jura de cristão
mais que a pedra desse
cais
eu te dei certeza
da certeza do meu
coração
mas a natureza vira a
mesa da razão

Vai passar

Vai passar
nessa avenida um samba
popular
cada paralelepípedo
da velha cidade
essa noite vai
se arrepiar

Ao lembrar
que aqui passaram
sambas imortais
que aqui sangraram
pelos nossos pés
que aqui sambaram
nossos ancestrais

Num tempo
página infeliz da nossa
história
passagem desbotada na
memória
das nossas novas
gerações

Dormia
a nossa pátria mãe tão
distraída
sem perceber que era
subtraída
em tenebrosas
transações

Seus filhos
erravam cegos pelo
continente
levavam pedras feito
penitentes
erguendo estranhas
catedrais

E um dia, afinal
tinham direito a uma
alegria fugaz
uma ofegante epidemia

que se chamava carnaval
o carnaval, o carnaval
vai passar

Palmas pra ala dos
barões famintos
o bloco dos napoleões
retintos
e os pigmeus do bulevar
meu Deus, vem olhar
vem ver de perto uma
cidade a cantar
a evolução da liberdade
até o dia clarear

Ai, que vida boa, olerê
ai, que vida boa, olará
o estandarte do
sanatório geral vai
passar
Vai passar

CD ANEXO:

“Parceiros”

Gravada por Francis, Chico e Milton Nascimento. LP de Francis: Essas Parcerias, em 1984 (parceria de Francis e Milton).

“Meu caro amigo”

Gravada por Chico. LP Meus caros amigos, em 1976.

“A noiva da cidade”

Gravada por Chico. LP Meus caros amigos, em 1976.

“Maravilha”

Gravada por Francis e Chico. LP Passaredo de Francis, em 1977.

“Pássara”

Gravada por Francis e Chico. LP Francis, em 1980.

“Luisa”

Gravada por Francis e Chico. LP Passaredo de Francis, em 1977.

“Trocando em miúdos”

Gravada por Chico. LP Chico Buarque, em 1980.

“Embarcação”

Gravada por Francis. LP Clareando, em 1985.

“Valsa rancha”

Gravada por Francis. LP Francis Hime, em 1973.

“Passaredo”

Gravada por Francis. LP Passaredo, em 1977.

“Quadrilha”

Gravada por Francis e Chico, em 1975. Sem registro fonográfico.

“Vai passar”

Gravada por Francis. LP Francis, em 1980.

“O Rei de Ramos”

Gravada por Francis. LP Francis, em 1980.

Músicas de Chico com arranjos de Francis:

“O que será”

Gravada por Chico e Milton Nascimento.
LP Meus caros amigos de Chico, em 1976.

“Vida”

Gravada por Chico LP Vida de Chico, em 1980.

Versão extra

“Eu sou funcionário, ela é dançarina”
Gravação caseira de Chico Buarque.

IMAGENS ANEXAS:

“Meu caro amigo” e “Dueto”: trecho do filme *Certas palavras* de Maurício Beru, em 1980.

“Quadrilha”: número musical gravado pela TV Bandeirantes, em 1977.

“Atrás da porta”: número musical e depoimento de Chico, gravado pela TV Bandeirantes, por Roberto de Oliveira, em 2005 e editado no DVD “Romance” de Chico Buarque.

“Trocando em miúdos”: número musical gravado pela TV Bandeirantes, por Roberto de Oliveira, em 2005 e editado no DVD “Romance” de Chico Buarque.

“Trocando em miúdos”: número musical e depoimento de Francis gravado por Fernando Faro pela TV Cultura, no programa Ensaio, em 1980.

“Pedaço de mim”: número musical de Francis e Gal Costa para o disco “Ópera do malandro” gravado pela TV Tupi, em 1978.

“Se eu fosse teu patrão”: número musical Francis, Chico, Olivia, Miúcha e outros, para o disco “Ópera do malandro” gravado pela TV Tupi, em 1978.

“Meu caro amigo”: depoimento de Chico em 2005 e número musical gravado pela TV Bandeirante, em 1976, por Roberto de Oliveira. Editado no DVD “Meus caros amigos” de Chico Buarque.

“Pivete”: número musical gravado pela TV Cultura no programa Ensaio, por Fernando Faro, em 1978.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. “*O ensaio como forma*”. Notas de Literatura I. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos Editora da Unochapecó, 2009.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Tons e sons*. Rio de Janeiro: Instituto Cravo Albin, 2005.
- ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: José Olympio, Civilização Brasileira, Editora Três, 1973.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas* - edição comentada por Antônio Medina Rodrigues. São Paulo: Ateliê editorial, 1998.
- BARTHES, Roland. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
 _____. *A preparação do romance* – Vol.1 e 2.
 _____. *O rumor da língua*. (Texto “Escrever a leitura”)
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II – Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- BENSE, Max. “*O ensaio e sua prosa*”. Revista Serrote, n.16. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014, pp.169-183.
- BLANCHOT, Maurice. Autor sem livro, escritor sem escrito e Uma primeira versão de Mallarmé. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp.69-93.
- BUARQUE, Heloisa; GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BUARQUE, Heloisa - (org). *Esses poetas - uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- BUARQUE, Chico. São Paulo, Companhia das letras:
 _____. Estorvo, 1972.
 _____. Budapeste, 2009.
 _____. O leite Derramado, 2003.
 _____. O irmão alemão, 2015.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Chico Buarque*. Volume I, 2, 3 e 4. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Francis Hime*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.

CYNTRAO, Sylvia Helena (org). *Chico Buarque - Sinal aberto!*. Rio de Janeiro: 7letras, 2015.

COMPAIGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

DINIZ, Júlio Valladão; GIUMBELLI, Emerson; NAVES, Santuza Cambraia. (orgs.) *Leituras sobre música popular, reflexões sobre sonoridade e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

DINIZ, Júlio Valladão. *Literatura em translação*. Leituras sobre música popular. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34, 1997.

FAUSTINI, Marcus Vinicius. *Guia Afetivo da Periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

FERNANDES, Rinaldo de. (Org.) *Chico Buarque do Brasil – textos sobre as canções, o teatro, a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

HIME, Francis. *Álbum musical - livro de partituras*. Rio de Janeiro: Griphus e Biscoito Fino, 2004. 1 livro e 1 compacto sonoro.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções de Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

HORTA, Luiz Paulo; ALBIM, Ricardo Cravo; MÁXIMO, João; SOUZA, Tárík de; KAZ, Leonel. *Brasil rito e ritmo – um século de música popular e clássica*. Rio de Janeiro: Aprazível edições, 2003/2004.

GALEANO, Eduardo. *Las palabras andantes*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2013.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

GARRAMUÑO, Florência. *Frutos estranhos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MATOS, Cláudia Neiva de.; TRAVASSOS, Elizabeth.; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. 346p.

MORAES, Vinicius de. *Samba falado – crônicas musicais*. Org: Miguel Jost. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

MORAES, Vinicius de. *Querido poeta – Correspondências*. Org: Ruy Castro. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOTTA, Nelson. *As setes vidas de Nelson Motta*. Rio de Janeiro: Foz, 2014.

MOURA, Roberto. *Sobre cultura e música*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana. (Orgs).

A MPB em discussão – entrevistas. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

NETTO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. São Paulo: Max Limonad LTDA, 1982.

NESTROVSKI, Arthur. (org.) *Lendo Música. 10 Ensaio Sobre 10 Canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

PAZ, Octavio. *O Arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SANTIAGO, Silviano. *As escrituras falsas são*. 34 Letras, nº 5-6. Rio de Janeiro: set. 1989, pp. 304-308.

_____. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: ROCCO, 2013.

SANTUZA Cambria; COELHO Frederico; BACAL Tatiana. *A MPB em discussão*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SOUZA, Tárík de. *O som nosso de cada dia*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

STAROBINSKI, Jean. “É possível definir o ensaio?”. Revista Serrote n.10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, pp.43-61.

TABORDA, FELIPE - (Org.). *Imagem do Som de Chico Buarque. 80 artistas contemporâneos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução: MEIRELES, Cecília ; RÓNAI, Paulo. São Paulo: Globo, 1976.

ROSSI, Fred. *Chico Buarque - Anotações com arte*. Rio de Janeiro: Fred Rossi produções, 2005.

ROSSI, Fred. *50 anos de Bossa Nova - Anotações com arte*. Rio de Janeiro: Fred Rossi produções, 2008.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *Semiótica da canção – melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

WERNECK, Humberto. *Letra e Música- Volume I e 2*. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2004.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita - Ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque. Perfis do Rio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performace, recepção e leitura*. São Paulo: Cosak Naify, 2007.

Teses e periódicos:

BUARQUE, Chico. Revista: *textos e pretextos - coletânea de artigos*. Universidade de Lisboa, 2005.

CARIOQUICE, revista. *O lado b das canções*. Rio de Janeiro: Instituto Cravo Albim, 1981.

MÚSICA, revista. n 45. Editora Comunicação, 1980.

MELO, Christina Fuscaldo de Souza. *Eu, ele e a escrita (auto) biográfica*. Dissertação de mestrado em letras, PUC/RJ, 2015.

NELIM – Núcleo de estudos em literatura e música - Departamento de letras PUC- RIO. *Bossa Nova - um retrato em preto e branco*. Rio de janeiro: Editora PUC-Rio, 2008.

Leituras artísticas e documentários:

BARRETO, Bruno. *Dona Flor e seus dois maridos*. Longa metragem, 1976. Baseado no romance homônimo de Jorge Amado.

BERU, Maurício. *Certas palavras*. Documentário sobre Chico Buarque, 1978.

FARIAS, Miguel. *Um homem célebre*. Longa metragem. Rio de Janeiro: Embrafilmes, 1976. Baseado no conto homônimo de Machado de Assis.

FARIAS, Miguel. *República dos assassinos*. Longa metragem. Rio de Janeiro: UCB, 1979. Baseado no livro de homônimo de Agnaldo Silva.

FARIAS, Miguel. *Chico - Artista brasileiro*. Documentário musical. Rio de Janeiro: Sony Pictures, 2015.

FARO, Fernando. *Ópera do malandro*. Programa em 4 capítulos. São Paulo: TV Tupi, 1978.

FARO, Fernando. - *1 ano sem Elis - programa musical especial*. São Paulo: TV Cultura, 1983.

FARO, Fernando – *Programa Ensaio com Francis Hime*. São Paulo: TV Cultura, 1991.

FARO, Fernando – *Programa Ensaio com Chico Buarque*. São Paulo: TV Cultura, 1994.

GUERRA, Ruy. *Ópera do Malandro*. Longa metragem. Inspirado no musical “A ópera dos três vintés”, de Bertold Brecht e Kurt Weill. Adaptação da peça homônima de Chico Buarque. Rio de Janeiro: Paris filmes, 1986.

OLIVEIRA, Roberto de. *Chico Buarque*. DVDs. Rio de Janeiro: EMI, 2005.

_____ . box I – “A flor da pele”, “Meus caros amigos” e “Vai passar”.

_____ . box 2 – “Anos dourados”, “Estação derradeira” e “Bastidores”.

_____ . box 3 – “Romance”, “O futebol” e “Uma palavra”.

_____ . box 4 – “Saltimbancos”, “Roda viva” e “Cinema”.

VIANI, Alexi. *A noiva da cidade*. Longa metragem. Rio de Janeiro: Embrafilmes, 1978.

Acervos:

_____ . pessoal de Francis Hime.

_____ . pessoal de Chico Buarque.

_____ . do pesquisador musical Antônio Venâncio.

_____ . Marola Edições.

_____ . Vermelha Produções.

_____ . TV Cultura.

- _____ . TV Tupi.
- _____ . Chico Buarque: Instituto Tom Jobim: <http://www.jobim.org/chico>
- _____ . Chico Buarque: www.chicobuarque.com.br
- _____ . Francis Hime: www.francishime.com.br
- _____ . O Globo: <http://acervo.oglobo.globo.com>
- _____ . Biblioteca Nacional: www.memoria.bn.br
- _____ . Cinemateca Brasileira: www.cinemateca.gov.br
- _____ . Arquivo Nacional : <http://www.arquivonacional.gov.br>
- _____ . MIS: <http://www.mis-sp.org.br>
- _____ . ABPD: <http://www.abpd.org.br>
- _____ . ABMI: <http://abmi.com.br/website/index.php>
- _____ . Biscoito Fino: www.biscoitofino.com.br

Referências iconográficas:

- Pag.22/140 _____ Aversa, LEO. 2010
- Pag.26 _____ ANTONINA, Dália. 1945
- Pag.44 _____ O GLOBO, Agência.1972
- Pag.70 _____ O GLOBO, Agência.1976
- Pag.60 _____ ÚLTIMA HORA, Jornal.1961
- Pag.81/107 _____ MÚSICA, Revista.n45. 1980. DR.
- pag 119 _____ O GLOBO, Agência.1972

As demais fotografias e imagens das partituras foram extraídas do Acervo Chico Buarque / Instituto Antonio Carlos Tom Jobim e do acervo pessoal de Francis Hime e Chico Buarque.

Discografia:

- Buarque, Chico. *Meus caros amigos*. Rio de Janeiro: Philips, 1976. 1 disco sonoro.
- Buarque, Chico. *Saltimbancos*. Rio de Janeiro: Philips, 1978. 1 disco sonoro.
- Buarque, Chico. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Philips, 1978. 1 disco sonoro.
- Buarque, Chico. *Ópera do malandro*. Rio de Janeiro: Philips, 1979. 2 discos sonoros.

- Buarque, Chico. *Vida*. Rio de Janeiro: Philips, 1980. 1 disco sonoro.
- Buarque, Chico. *Almanaque*. Rio de Janeiro: Ariola, 1981. 1 disco sonoro.
- Buarque, Chico. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Polygram. 1984. 1 disco sonoro.
- Buarque, Chico. *Francisco*. Rio de Janeiro: RCA/ Ariola, 1987. 1 disco sonoro.
- HIME, Francis. *Os seis em ponto*. Rio de Janeiro: RGE, 1964. 1 disco sonoro.
- HIME, Francis. *Francis Hime*. Rio de Janeiro: Odeon, 1973. 1 disco sonoro.
- HIME, Francis. *Passaredo*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977. 1 disco sonoro.
- HIME, Francis. *Se porém fosse portanto*. Rio de Janeiro: Som Livre 1978. 1 disco sonoro.
- HIME, Francis *Sonho de moço*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1978. 1 disco sonoro
- HIME, Francis. *Francis*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1980. 1 disco sonoro.
- HIME, Francis. *Pau Brasil*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1982. 1 disco sonoro.
- HIME, Francis. *Essas parcerias*. Rio de Janeiro: 1984. Som Livre, 1984. 1 disco sonoro.
- HIME, Francis, *Clareando*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985. 1 disco sonoro.
- HIME, Francis. *Álbum musical I*. Rio de Janeiro: Warner, 1997. 1 disco compacto.
- HIME, Francis. *Álbum musical II*. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2008. 1 disco compacto.
- HIME, Francis. *Navega ilumina*. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2014. 1 disco compacto.
- HIME, Francis. *Francis Hime ao vivo*. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2015. 1 disco compacto e 1 DVD.
- HIME, Francis. *Navega ilumina*. São Paulo: Sesc SP, 2014. 1 disco compacto.
- MORAES, Vinicius de. *Songbook Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993. 1 disco compacto.