



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE - FURG
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Chapeuzinho Amarelo: entrecruzamientos entre la vida y la obra de Chico Buarque y las contribuciones del circuito de comunicación para el campo de la educación

Autor:
Mariana Herrera Ojeda

Orientador: Prof. Dra. Gabriela Medeiros Nogueira
Co-orientadora: Prof. Dra. Suzane da Rocha
Vieira Gonçalves

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE EDUCAÇÃO - IE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGEDU**

MARIANA HERRERA OJEDA

TÍTULO

**Chapeuzinho Amarelo: entrecruzamientos entre la vida y la obra
de Chico Buarque y las contribuciones del circuito de
comunicación para el campo de la educación**

**RIO GRANDE
2019**

Ficha catalográfica

H565c Herrera Ojeda, Mariana.
Chapeuzinho amarelo: entrecruzamientos entre la vida y la obra de Chico Buarque y las contribuciones del circuito de comunicación para el campo de la educación / Mariana Herrera Ojeda. – 2019.
186 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Educação, Rio Grande/RS, 2019.
Orientadora: Dra. Gabriela Medeiros Nogueira.
Coorientadora: Dra. Suzane da Rocha Vieira Gonçalves.

1. Chapeuzinho Amarelo 2. Chico Buarque 3. História do Livro
I. Nogueira, Gabriela Medeiros II. Gonçalves, Suzane da Rocha Vieira
III. Título.

CDU 37:82-93

MARIANA HERRERA OJEDA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGEDU, da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, como requisito parcial para obtenção do título de mestre. Orientadora: Prof^a. Dr^a Gabriela Medeiros Nogueira. Coorientadora: Prof^a. Dr^a Suzane da Rocha Vieira Gonçalves.

*Quiero dedicar este trabajo a mi padre,
mis abuelos Blanca y Adrián, a mí tía Tita y
a Chico Buarque.*

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Organización de Estados Americanos - O.E.A. -, que me permitió acceder a la beca de estudios, a la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* – C.A.P.E.S. - responsable por el financiamiento de la misma, a la Universidade Federal do Rio Grande – FURG, al Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGEDU.

También agradezco a mí orientadora Prof^a. Dr^a Gabriela Medeiros Nogueira y co-orientadora: Prof^a. Dr^a Suzane da Rocha Vieira Gonçalves, a las coordinadoras del programa Prof. Dra. Raquel Pereira Quadrado y Prf. Dra. Joice Esperança por la comprensión y la paciencia en momentos difíciles y a la Prof. Dra. Gionara Tauchen por el apoyo.

A Maria Amelia Mello, Editorial Berlendiz y Vertecchia y Ana de Hollanda, quienes de forma desinteresada me concedieron parte de su tiempo para colaborar en este trabajo.

A mis compañeras Kelly Aguiar, Eneusa Pinto Xavier y Eliane Costa Brião por la generosidad y la amistad que han demostrado.

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Esta tesis de maestría presentada ante el Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande - FURG, en la línea de investigación Formación de profesores y prácticas educativas tiene como objetivo **analizar el libro *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, a través de su circuito de comunicación, la coyuntura política del período en que fue escrito, su relación con la vida del autor y sus posibles aportes para la educación.** Además de eso busco identificar los temas de que se trata la obra, desde la perspectiva del contexto histórico, mapear las editoriales que la publicaron comprendiendo la importancia de estas en la historia de la misma. El marco teórico sobre la historia del libro se sustenta en la teoría de Robert Darnton (2008 e 2010). Se trata de una investigación cualitativa a partir de los principios del paradigma indiciario como metodología de investigación, a partir de la teoría de Carlo Ginzburg (1983). El cuerpo de análisis se constituye por entrevistas disponibles en formato digital, diarios de la época y tres diferentes ediciones del libro *Chapeuzinho Amarelo*, dos de ellas en Brasil y la tercera en Portugal. Considerando que el circuito de comunicación comprende al autor, las editoriales y al lector que por su parte retroalimenta al autor, analizo el período de dictadura cívico-militar en Brasil (1964 a 1979) a partir de textos de: Daniel Aarão Reis (2014), Maria Herminia Tavares de Almeida y Luiz Weis (1998), Marcelo Rindeti (2005), Souza y Pinheiro (2009) y entrevistas realizadas a los artistas que vivieron en ese momento. También se incluye una reseña biográfica del autor Chico Buarque, desde el comienzo de la dictadura cívico-militar hasta 1979 a partir de decenas de entrevistas de prensa realizadas al autor, documentales, las dos biografías escritas por Regina Zappa (2011 y 2016), y la historia de sus canciones escrita por Wagner Homem (2009). También fue tratado en esta investigación el aporte de las editoras y las editoriales que publicaron el libro hasta el momento. Considerando al libro en sí, esta investigación busco identificar los temas que se tratan en el la obra, desde la perspectiva del contexto histórico, considerando que la obra trata sobre los miedos y la posibilidad de

enfrentarlos, para adquirir verdadera dimensión del objeto del mismo y superarlos. De este modo es posible establecer un paralelismo entre la obra y el contexto histórico de la época, es posible pensar que el lobo es el régimen dictatorial y las movilizaciones sociales, de las cuales el autor estaba muy próximo, son los gritos que terminan espantando al lobo. Por lo tanto el estudio de la historia del libro *Chapeuzinho Amarelo*, demuestra que durante el período de dictadura cívico-militar existió una estrecha interrelación entre la obra de Chico Buarque y el contexto de histórico. Finalmente, cabe mencionar que la vigencia del libro se ha mantenido a lo largo de los últimos 40 años y su aporte relevante para el campo de la educación.

Palabras clave: *Chapeuzinho Amarelo*; Chico Buarque; historia del libro.

Esta dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande- FURG, na linha de pesquisa: Formação de professores e práticas educativas tem por objetivo Analisar o livro *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, através de seu circuito de comunicação, a situação política do período em que foi escrito, sua relação com a vida do autor e suas possíveis contribuições para a educação. Além disso buscou identificar as questões discutidas no trabalho, da perspectiva do contexto histórico e mapear as editoriais que o publicaram e a importância deles na história deste livro. O referencial teórico sobre circuito da comunicação sustentou a análise dos dados, a partir de Robert Darnton (2008 e 2010). Trata-se de uma pesquisa qualitativa que utilizou princípios do paradigma indiciário como metodologia de investigação, a partir de Carlo Ginzburg (1983). O *corpus de análise constituiu-se* por entrevistas disponíveis no formato online, jornais de época e três diferentes edições do livro *Chapeuzinho Amarelo*, sendo duas edições do Brasil e uma de Portugal. Considerando que o circuito da comunicação compreende o autor, as editoriais e o leitor que por sua vez alimenta o autor tratou-se sobre el período de dictadura cívico-militar en Brasil (1964 a 1979) a partir do textos de: Daniel Aarão Reis (2014), Maria Herminia Tavares de Almeida y Luiz Weis (1998), Marcelo Rindeti (2005), Souza y Pinheiro (2009) e entrevistas com os artistas que viviam na época.

Além disso, uma reseña biográfica del autor Chico Buarque, desde o início da ditadura civil-militar até 1979, a partir de dezenas de entrevistas, documentários, as duas biografias escritas por Regina Zappa (2011 e 2016) e a história de suas canções escritas por Wagner Homem (2009). Também foi tratado nesta pesquisa a contribuição das editoras e as editoriais que publicaram o livro até agora. Considerando o livro em si, a pesquisa buscou identificar los tópicos discutidos no trabalho, sob a perspectiva do contexto histórico, considerando que, que lida com os medos e a possibilidade de enfrentá-los, adquirir verdadeira dimensão do objeto e vencê-los. Desse modo é possível estabelecer um paralelo entre a obra e os fatos históricos, considerando que o lobo é o regime ditatorial e as mobilizações da sociedade, das quais o autor estava muito perto, são os gritos que acabam assustando o lobo. Portanto, o estudo da história do livro *Chapeuzinho Amarelo* mostra que, durante o período da ditadura civil-militar, houve uma estreita relação entre a obra de Chico Buarque e o contexto histórico. Por fim, deve-se notar a validade do livro *Chapeuzinho Amarelo* manteve ao longo de seus 40 anos de história e o grande número de bibliotecas escolares nas quais o livro se encontra fazem com que seja relevante para o campo da educação.

Palavras-chave: Chapeuzinho Amarelo; Chico Buarque; história do libro.

TABLA DE SIGLAS

<i>Ação Nacional Libertadora</i>	A. N. L.
Alianza Renovadora Nacional	A. RE. NA.
<i>Associação Especial de Relações Públicas</i>	A. E. R. P.
<i>Comandos Caça Comunistas</i>	C. C. C.
<i>Conselho Federal de Contabilidade</i>	C. F. C.
<i>Conselho Superior de Censura</i>	C. S. C.
<i>Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior</i>	C. A. P. E. S.
<i>Departamento de Ordem Política e Social</i>	D. O. P. S.
<i>Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de São Paulo</i>	F. A. U.
<i>Instituto Nacional de Previdência Social</i>	I. N. P. S.
<i>Movimento Democrático Brasileiro</i>	M. D. B.
Organización de Estados Americanos	O. E. A.
<i>Partido dos Trabalhadores</i>	P. T.
<i>Programa de Pós-graduação em Educação</i>	P. PG. EDU

LISTADO DE IMÁGENES

- Figura 1** Informe de la censura sobre la obra de teatro *Roda Viva*, 21 de junio de 1968. Fuente: <http://observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/a-censura-as-musicas-de-chicobuarque-na-ditadura-1964-1985/>
- Figura 2** Passeata dos 100 mil, en Rio de Janeiro, 26 de junio de 1968. La marcha fue encabezada por varios artistas, Chico Buarque, Marieta Severo, Eduardo Lobo, Caetano Veloso y Gilberto Gil, entre otros. Fuente: <http://www.grabois.org.br/portal/artigos/152888/2016-06-27/50-anos-da-6-conferencia-dopcdob-uniao-dos-brasileiros-contra-a-ditadura>.
- Figura 3** Passeata dos 100 mil, en Rio de Janeiro, 26 de junio de 1968. La marcha fue encabezada por varios artistas, Chico Buarque, Marieta Severo, Eduardo Lobo, Caetano Veloso y Gilberto Gil, entre otros. Fuente: <http://www.grabois.org.br/portal/artigos/152888/2016-06-27/50-anos-da-6-conferencia-dopcdob-uniao-dos-brasileiros-contra-a-ditadura>
- Figura 4** informa de la censura sobre la canción *Partido alto* 14 de marzo de 1972. Fuente: <https://www.documentosrevelados.com.br/geral/as-cancoes-de-chico-buarque-nocontexto-da-ditadura-militar/>
- Figura 5** copia de la denuncia realizada por altos mandos del *Ministerio de Ejército* y *Ministerio de Aeronáutica* sobre los recitales del 10 y 11 de noviembre de 1972, de Chico Buarque y Caetano Veloso, ante la Policía Federal, que formaba parte por el Ministerio de Aeronáutica en 1972. Fuente: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/8520-documentos-da-ditadura-sobre-chicobuarque#foto-165265>
- Figura 6** copia de la denuncia realizada por altos mandos del *Ministerio de Ejército* y *Ministerio de Aeronáutica* sobre los recitales del 10 y 11 de noviembre de 1972, de Chico Buarque y Caetano Veloso, ante la Policía Federal, que formaba parte por el Ministerio de Aeronáutica en 1972. Fuente: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/8520-documentos-da-ditadura-sobre-chicobuarque#foto-165265>

[ditadura-sobre-chicobuarque#foto-165265](#)

Figura 7 carátula del expediente del *Ministerio do Exército* sobre la obra Calabar, 22 de octubre de 1973.

Fuente: https://pt.wikipedia.org/wiki/Calabar:_o_Elogio_da_Trai_%C3%A7%C3%A3o

Figura 8 última página del expediente del *Ministerio do Exército* sobre la obra Calabar, 22 de octubre de 1973.

Fuente: https://pt.wikipedia.org/wiki/Calabar:_o_Elogio_da_Trai_%C3%A7%C3%A3o

Figura 9 informa de la censura sobre la canción *Mulheres de Atenas*, 24 de mayo de 1976, se observa que aparece el nombre de Augusto Boal, a pesar de ser autor de la letra. En ese momento Boal se encontraba exiliado en Portugal.

Fuente: <https://www.documentosrevelados.com.br/geral/as-cancoes-de-chicobuarque-no-contextoda-ditadura-militar/>

Figura 10 obra *Os Saltimbancos*, en la foto se pueden ver los muñecos gigantes que representaban a los humanos.

Fuente: www.jobim.org

Figura 11 obra *Os Saltimbancos*, en la foto se pueden ver los muñecos gigantes que representaban a los humanos.

Fuente: www.jobim.org

Figura 12 obra *Os Saltimbancos*, en la foto se pueden ver los muñecos gigantes que representaban a los humanos.

Fuente: www.jobim.org

Figura 13 informa de la censura sobre la canción *Cálice*, 10 de mayo de 1973.

Fuente: <https://www.documentosrevelados.com.br/geral/as-cancoes-de-chico-uarque-nocontexto-da-ditadura-militar/>

Figura 14 artículo publicado en el diario *O Globo*, el 21 de 2 de 1978 narrando la detención de Chico Buarque y Antonio Callado al volver de un viaje a Cuba.

Fuente: www.jobim.org

Figura 15 parte de el reportaje escrito por el periodista Mario Prata, titulado *Chico: o outro lado (2)*, para un diario no identificado en 1974.

Fuente: www.jobim.org

Figura 16 representación del circuito de comunicación del libro según la teoría de Robert Darnton sobre la historia del libro.

Fuente: elaborado por la autora.

Figura 17 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 18 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 19 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 20 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 21 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 22 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 23 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 24 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 25 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 26 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 27 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 28 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 26 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 29 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 30 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 31 Donatella Berlendiz, Chico Buarque y Luisa Severo Buarque de Hollanda (con 4 años), en la editorial Berlendiz y Vertecchia, mirando las ilustraciones del libro *Chapeuzinho Amarelo* en 1979.

Fuente: editorial Berlendiz y Vertecchia.

Figura 32 tapa del libro *Chapeuzinho Amarelo* edición de 1979, editorial Berlendiz y Vertecchia.

Fuente: acervo de la autora.

Figura 33 tapa del libro *Chapeuzinho Amarelo* edición de 1997, editorial Olympio.

Fuente: acervo de la autora.

Figura 34 tapa del libro *Chapeuzinho Amarelo* edición de 2007, editorial Quasi.

Fuente: acervo de la autora.

Figura 35 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 36 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 37 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 38 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 39 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 40 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 41 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 42 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 43 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 44 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 45 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 46 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 47 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 48 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

Figura 49 páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).

Fuente: acervo de la autora.

SUMARIO

Introducción	pág. 17
Capítulo 1:	
Antecedentes y metodología	pág. 22
1. 1. Antecedentes de investigaciones sobre Chico Buarque	pág. 23
1. 1. 1. Estudio cuantitativo	pág. 23
1. 1. 2. Estudio cualitativo	pág. 27
1. 1. 2. 1. Trabajos relacionados a temas históricos	pág. 28
1. 1. 2. 2. Trabajos relacionados a lo femenino	pág. 28
1. 1. 2. 3. Conclusiones del estudio cualitativo	pág. 29
1. 2. Metodología	pág. 30
Capítulo 2:	
Contexto histórico, dictadura cívico-militar 1964 a 1979	pág. 39
2. 1. Panorama general	pág. 39
2. 2. La cultura en la dictadura cívico-militar	pág. 58
2. 3. El teatro durante la dictadura cívico-militar	pág. 63
2. 4. La música durante la dictadura cívico-militar	pág. 65
Capítulo 3:	
Chico Buarque de Holanda reseña biográfica	pág. 71
3. 1. Desde sus comienzos hasta el AI 5	pág. 72
3. 2. El exilio	pág. 81
3. 3. Después del exilio: la censura	pág. 85
3. 4. ¿El fin de la censura?	pág. 108
3. 5. La política partidaria	pág. 112
3.6. Silvia, Helena y Luisa	pág. 113

Capítulo 4:

Marco teórico y análisis de datos	pág. 117
4. 1. Marco teórico	pág. 117
4. 1. 1. Autores	pág. 122
4. 1. 2. Editores	pág. 123
4. 1. 3. Lectores	pág. 125
4. 2. El circuito de comunicación de <i>Chapeuzinho Amarelo</i>	pág. 126
4. 2. 1. El autor	pág. 126
4. 2. 2. Las editoriales y las editoras	pág. 143
4. 3. Aportes del libro <i>Chapeuzinho Amarelo</i> a la educación	pág. 165
 Conclusiones	pág. 169
 Referencias	pág. 177
 Anexo 1	
Entrevista a María Amelia Mello	pág. 184

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo **analizar el libro *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, a través de su circuito de comunicación, la coyuntura política del período en que fue escrito, su relación con la vida del autor y sus posibles aportes para la educación.**

La investigación se enmarca en la línea de investigación de mi orientadora, Prof. Dra. Gabriela Medeiros Nogueira: ***Formação de professores e práticas educativas***, la misma `congrega investigaciones en el campo de la Educación Inicial, continuada y permanente de profesores, así como las prácticas educativas en espacios escolares y no escolares¹. En el entendido de que la literatura infantil, tanto sea hecha por el niño directamente o a través de otra persona configura una práctica educativa que puede o no desarrollarse en espacios escolares.

Los motivos que me llevaron a elegir investigar este libro de Chico Buarque para niños son diversos. El más destacado sería el hecho del autor ser un artista con más de 50 años de carrera ininterrumpida, que siempre ha sido respetado y admirado por gran parte del público y por sus pares.

En todos estos años ha escrito 400 canciones, 6 obras de teatro y 8 libros. Dentro de este universo de producción, apenas dos obras fueron hechas para niños, *Os Saltimbancos* y *Chapeuzinho Amarelo*, este dato es bastante curioso y una de las cosas que me lleva a este tema de investigación. Tanto sus discos como sus libros han tenido siempre buena aceptación del público. Su último disco fue editado el 25 de agosto 2017, la primera tirada del disco fue de 20.000 copias (según informa el portal G1²), además de estar disponible en formatos digitales como *Google music* y *Spotify*. Sus libros han sido traducidos al inglés, español, italiano, francés y alemán.

En 2019 ganó el premio Camões, el más importante de la lengua portuguesa (como dijo María Amelia Mello en la entrevista que le realicé para este trabajo). Este premio es otorgado por la totalidad de la obra literaria del artista, entre la cual se fueron consideradas sus canciones además de sus libros.

1 Sitio web del PPGEDU, disponible en <http://www.ppgedu.furg.br/pesquisa/linhasdepesquisa>

2 Esta noticia puede encontrarse en: <http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/mais-algumas-consideracoes-sobre-caravanas-o-disco-de-chico-buarque.html>

Mi vínculo con el autor comenzó en el año 1978, cuando yo tenía 4 años de edad, a través del disco *Meus caros amigos*, desde ese momento nunca dejé de escucharlo y en cuanto tuve oportunidad compré sus libros en Brasil, para poder leerlos en su idioma original.

En el año 1978 Uruguay estaba bajo una dictadura cívico-militar, extremadamente violenta, que había comenzado 5 años antes y solo terminaría en marzo de 1985. La educación de mi padre y algunas situaciones familiares hicieron que desde siempre fuera consciente de lo que estaba pasando en el país y el miedo ocupaba un lugar importante en nuestras vidas. Las canciones de Chico en aquel momento tan duro representaban para mis familiares y otros referentes adultos, una esperanza, alguien decía lo que pensaba y lo que querían decir y lo decía en el mundo entero; existía la idea, sin mucho fundamento o racionalidad, que de alguna manera esto podía provocar una herida en el régimen, que sumada a otras heridas iban a hacer que terminaran.

En el año 1978 Chico grabó un nuevo disco con canciones que habían sido prohibidas por la dictadura en Brasil (*Cálice, Apesar de Você, Tanto mar*) y una canción del compositor cubano Silvio Rodríguez. En Uruguay vivíamos la peor etapa de la dictadura, todavía tratábamos de entender el asesinato de dos ex-senadores, Zelmario Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz, en mayo de 1976. Este disco significaba una victoria, grande o pequeña, del arte sobre la violencia, del pueblo brasileiro sobre sus opresores y entonces las dictaduras no eran invencibles.

En este contexto, tan significativo para mí, para el Brasil, para el Uruguay, fue escrito el libro *Chapeuzinho Amarelo*. Entonces considero que es necesario entender cual es la relación entre, por lo menos uno de estos libros, y ese momento histórico.

Chapeuzinho Amarelo fue editado por primera vez en 1979, por la editorial Berlendis & Vertecchia. Esta primera versión tuvo 16 ediciones, en 17 años. El mismo año de su publicación fue considerado “altamente recomendable” por la *Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil* (F.N.L.I.J.).

En 1997 fue editado por primera vez por la editorial José Olympio con ilustraciones de Ziraldo. Actualmente se encuentra a la venta esta versión y está en la edición 40, a través de la editorial Autêntica. Esta segunda versión recibió el premio Jabuti en 1989, por sus ilustraciones. En 2014 el libro integró el catálogo de

libros ofrecidos a las escuelas dentro del *Programa Nacional da Biblioteca Escolar* dependiente del *Ministério da Educação*, dentro de este programa se compraron 56.563, en escuelas de todo Brasil.

Estos datos demuestran que ambas obras todavía están vigentes y que son leídas y escuchadas por muchos niños. Posiblemente hijos o nietos de aquellos que éramos niños en 1977.

Otro motivo que me llevó a elegir esta temática de investigación fue la necesidad de encontrar un punto de encuentro entre mis conocimientos y habilidades y— los ejes de investigación del Programa de *Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande*.

Considero importante mencionar que soy uruguaya y vivo en Montevideo. Desde el año 2004 soy maestra de Educación Especial en una escuela para niños con discapacidad intelectual ubicada en un barrio con grandes carencias socio-económicas, durante dos años opté por dar clase de informática en la única escuela del Uruguay para niños con discapacidad motriz severa y al año siguiente desarrollé la misma tarea en la escuela para niños con trastorno del espectro autista.

En el año 2007 comenzó a implementar en Uruguay el Plan Ceibal por el cual se le entrega a cada alumno de la escuela pública y cada maestro una computadora. Desde ese momento he incorporado la tecnología a mi salón de clase, motivada en primer lugar por el impacto positivo que puedo observar en el proceso de adquisición de la lecto-escritura en mis alumnos.

En el año 2016 conocí el Programa de Becas Brasil de la Organización de Estados Americanos y decidí postularme para realizar la maestría en educación, ya que en Uruguay es muy difícil hacerlo en la universidad pública debido a los horarios de clases que coinciden con mi horario de trabajo y en las universidades privadas es extremadamente caro. De las diversas universidades que ofrecían la maestría en educación, a través de la Organización de Estados Americanos (O.E.A.), mi única opción fue la *Universidade Federal do Rio Grande*, ya que está cerca de mi país.

Una vez en la universidad fue necesario adaptar mis intereses a las posibilidades del programa. Dado que las líneas de investigación del *Programa de Pós-graduação em Educação (P.PG.EDU)*, y especialmente las investigaciones de mi orientadora, tienen una fuerte relación con la alfabetización y la literatura infantil

consideraré que una investigación relacionada a las obras infantiles de Chico Buarque era un tema pertinente.

Por otra parte, como se verá más adelante, existe un divorcio entre la obra de Chico y la investigación en educación.

En el capítulo “Antecedentes y metodología” se puede ver que hay un solo trabajo de investigación de posgrado en el área de educación sobre su obra. Hasta el momento no he logrado encontrar una explicación para esto y tampoco se explicará en este trabajo, lo que sí es posible es, mínimamente empezar a solucionar esta falencia. En este sentido, considero que esta investigación puede contribuir para aproximar el campo de la literatura a la educación.

De este modo esta **investigación presenta la siguiente pregunta:**

¿Cuál es el circuito de comunicación de *Chapeuzinho Amarelo*, la coyuntura política del momento en que fue escrito, su relación con la vida de su autor, Chico Buarque, y sus aportes para la educación?

A fin de responder esta pregunta y desarrollar esta investigación, trazo los siguientes **objetivos específicos:**

- caracterizar el Brasil del período de dictadura cívico-militar de 1964 a 1979;
- contextualizar el momento personal del autor en ese período, en relación al momento histórico en que vivía y conocer los elementos de la coyuntura histórica que condicionaron su obra y su vida;
- identificar los temas que se tratan en la obra, desde la perspectiva del contexto histórico;
- mapear las editoriales que publicaron la obra y la importancia de estas en la historia de este libro;
- analizar las imágenes y detalles de las tres ediciones, dos en Brasil y una en Portugal, buscando similitudes y diferencias;
- identificar los posibles aportes del libro para la educación.

En los capítulos que se encuentran en las páginas siguientes, intento presentar el contexto histórico en el cual las obras para niños de Chico Buarque fueron escritas, así como una reseña, breve, sobre la vida y las características personales del autor.

El capítulo 1 está dividido en 2 partes: la primera muestra los antecedentes de investigaciones realizadas sobre la obra de Chico Buarque en el marco de programas de posgrado (maestrías y doctorados). La segunda parte explica los aspectos metodológicos, basados en las ideas de Carlo Ginzburg sobre el paradigma indiciario.

El capítulo 2 trata sobre el contexto histórico en el cual el libro fue escrito: dictadura cívico-militar en Brasil desde 1964 a 1979. El capítulo 3 presenta una reseña de la biografía de Chico Buarque desde el comienzo de su carrera hasta el momento en que escribió el libro. En el último capítulo presento el marco teórico de este trabajo: teoría de Robert Darnton sobre la historia del libro y el análisis de los datos obtenidos en el mismo.

Capítulo 1: ANTECEDENTES Y METODOLOGÍA

Consta nos autos

Nas bulas

Nos dogmas

Eu fiz uma tese

Eu li num tratado

Está computado

Nos dados oficiais

Serás o meu amor

Serás a minha paz

Duetos,

Chico Buarque,

disco Caravanas, 2017.

Este capítulo está organizado en 2 secciones. En la primera se presenta la búsqueda realizada de artículos de revistas científicas y tesis -maestría y doctorado- que tienen como temática a Chico Buarque de Hollanda y su obra. La segunda sección trata de los aspectos metodológicos de la investigación, que toma como base la hipótesis del paradigma indiciario escrita por Ginzburg.

1. 1. Antecedentes de investigaciones sobre Chico Buarque

La presente sección pretende conocer la relación entre la obra de Chico Buarque y las investigaciones realizadas en Brasil en el ámbito de la posgraduación.

Para comenzar se realizaron búsquedas en la base de datos de la *C.A.P.E.S. (Plataforma Sucupira)*. Un primer paso fue encontrar todos los trabajos relacionados al nombre Chico Buarque, en la segunda instancia fue necesario revisar los más de 2000 resultados para descartar aquellos que no tienen relación con el objeto de estudio.

Al final de este proceso se obtuvieron 181 trabajos entre tesis de doctorado y maestría. También se utilizaron los términos *Saltimbancos* y *Chapeuzinho Amarelo*, ambos títulos de obras destinadas al público infantil.

Tabla 1: Distribución por tipo de posgrado

Distribución por tipo de posgrado		
Maestría	Doctorado	Total
151	30	181

Fuente: elaborado por la autora.

1. 1. 1. Estudio cuantitativo

Con el objetivo de establecer relaciones entre los estudios que analizan al artista y su obra y la zonas geográficas en que las mismas fueron desarrolladas se clasificaron los trabajos, antes mencionados, de acuerdo al estado de la universidad en que se realizaron. El resultado obtenido es que los estados donde se realizaron el mayor número de investigaciones sobre el artista son São Paulo, Minas Gerais y Rio de Janeiro, coincidiendo con la zona del país donde el artista desarrolló su obra, nació y vive en la actualidad. Como se muestra en el cuadro siguiente:

Tabla 2: Distribución por estados

Distribución por estados	
São Paulo	42
Minas Gerais	34
Rio de Janeiro	23
Rio Grande do Sul	16
Paraíba	9
Paraná	7
Mato Grosso	6
Bahia	6
Brasília	6
Goiás	6
Pará	5
Santa Catarina	5
Ceará	4
Rio Grande do Norte	3
Pernambuco	3
Espirito Santo	2
Mato Grosso do Sul	1
Rondônia	1
Maceió	1
Piauí	1
Total	181

Fuente: elaborado por la autora

Otro aspecto a resaltar es como se distribuyen los trabajos dentro de las diferentes áreas del conocimiento de los diferentes posgrados. Como era de esperarse el mayor número de estudios se relacionan a las letras y la literatura ya que además de canciones el autor ha escrito 7 novelas, 4 obras de teatro y un libro para niños. Presentado en el cuadro siguiente:

Tabla 3: distribución por programa de posgrado

Distribución por área del conocimiento	
<i>Letras</i>	69
<i>Literatura</i>	20
<i>Estudios literários</i>	16
<i>Historia</i>	13
<i>Linguística</i>	11
<i>Estudo de linguagens</i>	6
<i>Literatura e critica literária</i>	4
<i>Letras e linguística</i>	4
<i>Geografia</i>	3
<i>Musica</i>	3
<i>Teoria literária</i>	3
<i>Língua portuguesa</i>	3
<i>Sociologia</i>	3
<i>Estudos linguísticos</i>	2
<i>Linguagens e representações</i>	2
<i>Estudos e literatura</i>	2
<i>Ciências da linguagem</i>	2
<i>Estudos de cultura contemporânea</i>	1
<i>Educação, arte e historia da cultura</i>	1
<i>Comunicação social</i>	1
<i>Psicoanalise</i>	1
<i>Sexologia</i>	1
<i>Cognição e linguagem</i>	1
<i>Comunicação e semiótica</i>	1
<i>Processos e manifestações culturais</i>	1
<i>Psicologia</i>	1
<i>Artes</i>	1
<i>Estudos culturais</i>	1
<i>Teatro</i>	1
<i>Estudos latino americanos</i>	1
<i>Ciências sociais</i>	1

Distribución por área del conocimiento	
<i>Ciências da informação</i>	1
Total	181

Fuente: elaborado por la autora.

En relación al área de educación se encontró un solo trabajo vinculados a la obra de Chico Buarque. No fueron encontrados registros en los anales de ANPED y ANPED SUL, ni en ninguna de las revistas que forman parte de la plataforma Scielo³ y que se vinculan al área de educación; en total se buscaron artículos en 34 revistas y no se encontraron resultados.

De estos 181 trabajos de investigación solo 38 son posteriores a la creación de la *Plataforma Sucupira*, por lo que de las otras 143 solo se pudo acceder a datos muy elementales haciendo necesario buscarlos en otros sitios de la web, tales como bibliotecas de las respectivas universidades; también fue necesario buscar por el nombre del autor y la biblioteca de otras instituciones a las que están relacionados. Realizada esta búsqueda por título en primera instancia y posteriormente por autor se logró encontrar 100 resúmenes, los que se utilizarán como fuente de análisis del contenido, a lo que se agregan los 38 resultados posteriores a la *Plataforma Sucupira*.

Tabla 4: distribución por tipo de posgrado

Distribución con relación al momento de creación de la <i>Plataforma Sucupira</i> (1 de marzo de 2014)		
Anteriores	Posteriores	Total
143	38	181

Fuente: Elaborado por la autora.

³ El sitio está disponible en el siguiente link: www.scielo.br.

Quizá las obras artísticas más conocidas del autor sean sus canciones, 344 distribuidas en 22 discos propios y grabaciones de otros artistas, por esto no llama la atención que la mayor parte de los trabajos se refieran a estas.

Solo fue posible encontrar 138 resúmenes de los 181 trabajos existentes, por lo que en las tablas siguientes me referiré a esos estos:

En la próxima tabla se muestra la distribución de expresión artística:

Tabla 5: distribución por áreas de expresión artística

Distribución por áreas de expresión artística	
Música	53
Literatura	44
Teatro	31
Sin determinar	10
Total	138

Fuente: Elaborado por la autora.

Entre las investigaciones encontradas 44 se relacionan a su obra literaria, consistente en 7 novelas y un libro para niños, cabe señalar que ninguna analiza este último o la considera como parte de su obra literaria.

Su producción para teatro consiste en 5 obras, de las cuales una, “Os Saltimbancos”, estaba dirigida al público infantil. Se encontró un solo trabajo en el cual se analiza esta obra.

1. 1. 2. **Estudio cualitativo**

En relación al contenido, existen dos temáticas que se destacan por la cantidad de trabajos dedicados a estas que encontrados: los temas históricos, especialmente la última dictadura cívico-militar y lo femenino. Presento primero los trabajos relacionados a la dictadura cívico-militar y más adelante los trabajos que analizan lo femenino.

1. 1. 2. 1. Trabajos relacionados a temas históricos.

Como ya se dijo el tema más recurrente es el de la última dictadura cívico-militar y el personaje histórico Calabar, sobre el que el autor escribió una obra de teatro en co-autoría con Ruy Guerra.

En la búsqueda realizada encontré 28 investigaciones que se refieren a temas relacionados con la última dictadura cívico-militar ocurrida en Brasil en el período de 1964 a 1984, en su gran mayoría son de programas académicos del área de historia. Dentro de estos la cuestión que más se destaca es la de la censura ejercida por el régimen militar sobre el artista y sobre el arte en general. En los mismos se considera como objeto de estudio tanto la producción para teatro y la producción musical, dejando de lado la novela escrita en 1974: *Fazenda Modelo*. Es el caso del único trabajo encontrado en el área de educación, el mismo corresponde al programa de *Educação, arte e historia da cultura* y, a pesar de esto, lo que el resumen del mismo nos permite saber es que es un estudio histórico con poca relación a la educación.

Otro tema histórico que es muy frecuentado en las investigaciones es *Calabar*, título de la segunda obra de teatro escrita por el autor en la que se narra la historia de Domingos Calabar a partir de su fallecimiento en 1635. En este caso las investigaciones analizaban los hechos mostrados en la obra (la traición que es el centro argumentativo) y su relación con acontecimientos de la historia de Brasil.

1. 1. 2. 2. Trabajos relacionados a lo femenino

La mayor parte de los mismos son trabajos realizados en el marco de programas de literatura, teatro, letras o crítica literaria, aunque también existen trabajos de programas como sociología, psicología y psiquiatría. En los mismos se analizan las canciones escritas en femenino y *Mulheres de Atenas*, la pieza teatral *Gota D'água* (protagonizada por un personaje femenino) y las protagonistas del libro *Benjamim* (publicado en 1995).

Dentro de estos, 56 trabajos son estudios literarios, que analizan la obra del autor desde el punto de vista técnico considerando los recursos y estrategias utilizadas por el mismo en sus libros, dentro de este grupo se encuentran las investigaciones más recientes, del 2009 en adelante, que se limitan al estudio de Budapest (publicado en 2003) y *Leite Derramado* (publicado en 2009), dejando de lado la producción musical y las obras para teatro.

1. 1. 2. 3. Conclusiones del estudio cualitativo.

Se encontró un solo trabajo relacionado a la obra para niños de Chico Buarque: *Saltimbancos como somos nós: novas e velhas metáforas*, de la maestría en Letras y lingüística en la Universidad Federal de Bahia; no encontré trabajos sobre *Chapauzinho Amarelo*.

El resumen del trabajo sobre *Os Saltimbancos* tiene como objetivo analizar el uso de la metáfora, en esta obra, considerada como tradicional en el universo literario, en términos de estudio como elemento de uso específico del lenguaje, de acuerdo a la autora la Semántica Cognitiva defiende que la metáfora es más que una mera forma de uso expresivo del lenguaje, considerándola un valioso instrumento de comunicación. Por otra parte, a través de las teorías de Rousseau, Lipman e Sharp, pretende analizar el concepto tradicional de literatura infantil que la considera como un género menor, que conlleva a entender la infancia como una etapa de subjugación. Su metodología de trabajo es el estudio de las letras de las canciones que fueron compuestas para esta pieza teatral. Finalmente concluye que la literatura infantil puede ser considerada como un género literario mayor dado que contempla a todos los públicos.

Este levantamiento permite suponer que existe un distanciamiento entre la obra de Chico Buarque y la investigación académica, en el área de la educación. A fin de corroborar esta idea se realizaron búsquedas en 34 revistas digitales relacionadas al área de la educación, todas las que se encuentran en la plataforma Scielo (scielo.br), además de otras que tiene origen en el ámbito universitario y que

por lo tanto se encuentran fuera de esta plataforma; el resultado es que no se encontraron artículo sobre la obra de Chico Burque.

Después de analizar los trabajos de investigación sobre Chico Buarque explicaré la metodología a utilizar en este trabajo.

1. 2. Metodología

Esta es una investigación cualitativa basada en el paradigma indiciario, el mismo ha sido difundido y utilizado ampliamente por el historiador italiano Carlo Ginzburg. Con la misma pretendo responder a la pregunta: **¿Cuál es el circuito de comunicación de *Chapeuzinho Amarelo*, la coyuntura política del momento en que fue escrito, su relación con la vida de su autor, Chico Buarque, y sus aportes para la educación?**

Ginzburg nació en Turim en 1939, estudió y trabajó en diversas universidades tanto en Italia como Inglaterra y Estados Unidos. Actualmente es catedrático de Historia Cultural Europea en la Escuela Normal Superior de Pisa. Su libro más conocido es *Il formaggio e i vermi* de 1976. En sus obras utiliza el paradigma indiciario para analizar diversos hechos históricos a la vez que explica su uso y desarrollo a través de la historia.

En el libro *Mitos, emblemas, sinais morfologia e história* de 1989, identifica tres personajes de la historia a los que destaca por el uso del método indiciario: el investigador de historia del arte Giovanni Morelli, quien publicó sus ensayos 1874 y 1876 con el objetivo de identificar el verdadero autor de las pinturas que se encontraban en los museos de Europa. El segundo el Dr. Sigmund Freud que utilizaba los síntomas que los pacientes presentaban para realizar un diagnóstico médico, en épocas en que no era posible acceder al interior de un cuerpo humano vivo. El tercero es el escritor y médico Sir Arthur Conan Doyle que en 1892 publica el primer cuento de Sherlock Holmes, para Ginzburg, ese famoso personaje utiliza el paradigma indiciario para resolver sus casos criminales, partiendo de pistas aparentemente menores a las que entrelaza para resolver un enigma. Ginzburg compara la profesión de médico a la de historiador ya que ninguna de las dos se basa en datos tangibles, factibles de ser sometidos a estudios físicos que permitan

verificar la veracidad de una hipótesis. Así explica la particularidad de este método que lo aleja del tradicional método científico “En este sentido el historiador es parangonable al médico que utiliza los cuadros sonográficos para analizar el morbo específico del enfermo singular. Y como el del médico, el conocimiento histórico es indirecto, indiciario, conjetural” (GINZBURG, 1983, pág. 84.)

En el caso de este trabajo de investigación tampoco es posible utilizar el método científico tradicional, que indicaría la verificación de la hipótesis a través de la experimentación ya que la creación del libro *Chapeuzinho Amarelo* ocurrió hace 40 años y no encontré registros documentales referidos al mismo. Son muchas las entrevistas realizadas al autor desde la publicación del libro, pero solo una en la que se refiere al mismo muy brevemente, fue en el año 1985 para la Rádio do Centro Cultural São Paulo, del 10 de diciembre. Ya que no es posible trabajar en base a los dichos de Buarque en relación a su obra solo me resta buscar y analizar los indicios que puedan llevarme a una posible respuesta a la pregunta de esta investigación.

Ginzburg fundamenta la validez de este método en que el mismo ha sido utilizado en todas las épocas de la humanidad, se refiere al cazador que a través de la observación de los pastos o las características particulares de las huellas dejadas por animales podía identificar cuales estaban próximos y si era el momento adecuado para la caza.

En 1983 respondía a quienes consideraban que no era posible comprender el todo partiendo de ciertos detalles explicando que aquellos hechos, aparentemente menores e inconexos, que están en la superficie no son más que la manifestación de una situación profunda que los desencadena. Así el estudio de estas manifestaciones, a las que él llama señales, indicios o síntomas, permitirá comprender el desencadenante, que es en definitiva el objeto de análisis. En su opinión:

Si las pretensiones de conocimiento sistemático parecen cada vez más veleidosas, no por ello la idea de totalidad debe ser abandonada. Por el contrario la existencia de una conexión profunda que explica los fenómenos superficiales es reafirmada en el momento mismo en que se sostiene que un conocimiento directo de tal conexión no es posible. Si la realidad es opaca, existen zonas privilegiadas -señales, indicios- que permiten descifrarla. (GINZBURG. 1983, pág. 110.)

Para Ginzburg “Lo que caracteriza a este saber (método indiciario) es la capacidad de remontarse de datos aparentemente omitibles a una realidad compleja no directamente experimentable.” (1983, pág. 89). Por eso para desarrollar este trabajo es necesario identificar cuales serán los indicios a ser considerados, lo que es una tarea extremadamente compleja ya que de esta selección dependerá el resultado de esta investigación. La búsqueda debe ser realizada en fuentes diversas, que de alguna forma cuenten con el aval de Chico Buarque, ya que este trabajo analiza parte de su producción artística.

La tarea de seleccionar las fuentes de información es particularmente difícil en este caso, por tratarse de un período histórico complejo (dictadura cívico-militar) y de una persona viva que siempre ha generado controversias. Por este motivo los indicios para este trabajo se buscarán en las palabras del propio Chico Buarque, de personas autorizadas por éste o aquellas involucradas a la obra en cuestión.

Desde mi perspectiva una investigación realizada a partir de éste método exige partir de ciertos presupuestos como:

- un indicio solo muestra una parte de la realidad;
- los indicios deben ser lo más próximo posible al objeto de estudio;
- es necesaria una pluralidad en las fuentes tanto en el contenido como en el origen;
- los indicios son la manifestación y no el hecho, es decir los indicios por sí solos no representan una respuesta, en consecuencia su sola descripción no es funcional al estudio;
- cada indicio debe ser analizado en profundidad, considerando sus características particulares y el contexto del que proviene, realizando inferencias sobre sus causas;
- parte del proceso es buscar la interrelación entre los indicios;
- el análisis del conjunto de indicios considerados solo dará una respuesta a la pregunta planteada, que no será definitiva ya que esta puede ser modificada por la aparición de nuevos indicios.

Este trabajo se divide en 4 capítulos dos de ellos se refieren al contexto histórico de la obra *Chapeuzinho Amarelo*, en el capítulo 2 presento una reseña sobre el período histórico en que la obra *Chapeuzinho Amarelo* fue escrita. Como se

verá Brasil se encontraba en un período de dictadura cívico-militar, que comenzó con el golpe de estado del 1 de abril de 1964.

Estudiar la historia reciente es siempre muy difícil, implica analizar y ver hechos cuyas consecuencias aún están presentes en la sociedad y sobre los cuales existen opiniones muy diversas y en muchos casos opuestas entre sí, lo que hace mucho más difícil la posibilidad de tomar la distancia suficiente para analizarlos con imparcialidad. Por este motivo la opción fue buscar autores que fueran referentes en su área de estudio y con una trayectoria académica destacada. Siguiendo este criterio opté por basar mi trabajo en los autores Daniel Aarão Reis, a través de su libro *Dictadura é democracia no Brasil de 2014* y Maria Herminia Tavares de Almeida y Luiz Weis en el capítulo 5 del libro *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, Vol. 4, *Pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar* escrito 1998.

Dentro de este capítulo también se incluyeron secciones dedicadas a la cultura en este período, al teatro y a la música. La selección de estos temas fue hecha considerando la producción artística de Chico Buarque en ese período, que abarcó 3 obras de teatro, un libro, una obra de teatro para niños, además de una gran cantidad de canciones.

Corresponde destacar que solo se pretende presentar los hechos de acuerdo a la secuencia histórica y no se realiza un análisis exhaustivo de los mismos ya que esta es una tarea que no corresponde al objetivo de esta investigación.

En el capítulo 3 realicé una reseña biográfica del autor, destacando aquellos hechos que pueden considerarse indicios sobre el circuito histórico de la obra, ya que como se verá más adelante en la fundamentación teórica, el recorrido de vida del autor tiene incidencia en su obra. En este caso es especialmente importante comprender los efectos que, a través de la censura y la represión, el régimen de gobierno dictatorial tuvo en su creación artística.

Para elaborar este capítulo, así como el siguiente, utilicé entrevistas y declaraciones hechas a diversos medios de prensa durante su carrera, considero necesario basar este trabajo en la propia palabra del artista por encima de lo que otras personas puedan considerar. Es esta una opción metodológica que puede ser rebatida, pero como autora de este trabajo entiendo que tratándose de una persona

viva que siempre ha dado entrevistas, existe una cantidad suficiente de información si se considera a estas como fuente principal de la misma. También fueron fuente de datos 4 biografías que cuentan con el aval de Chico ya que sus autores tienen relación de amistad con el mismo: *Para seguir minha jornada* (2011) y *Chico Buarque para todos* (2016) ambas de Regina Zappa, *Histórias de Canções - Chico Buarque* de Wagner Homem del año 2011 y la que se encuentra en el sitio web oficial del artista.⁴

Además de las entrevistas que se conservan en formato audiovisual, existen muchas otras que se conservan en sitios web. Los más importantes son chicobuarque.com.br y jobim.org. El primero es el sitio oficial del artista, en él los artículos se encuentran transcritos por lo que no es posible saber la página en la cual el mismo fue publicado. El segundo es el sitio oficial del Instituto Antonio Carlos Jobim, en él se encuentra toda clase de documentos de varios artistas como el propio Tom Jobim, Doryval Caymmi, Gilberto Gil y Marieta Severo. Para este trabajo busqué de entre los miles de documentos existentes aquellos en los que se nombrara al libro *Chapeuzinho Amarelo, Os Saltimbancos*, la dictadura cívico-militar y la censura; no encontré resultados en las búsquedas sobre infancia, niños, Donatella Berlendiz y Maria Amelia Mello. En este sitio los artículos no están transcritos, si no lo que se presenta es una imagen digitalizada de los mismos, por lo que podemos saber el número de página en que los artículos fueron publicados.

Las entrevistas en las que se encontraron indicios para desarrollar esta investigación fueron:

- Buarque, Chico. *Sinal aberto para Chico*. Entrevista concedida a Maria Lúcia Rangel Diario. *Jornal do Brasil*, página 10, 12 de mayo de 1974.
- Buarque, Chico. *A dupla vida de Chico*. Entrevista concedida a Josué Machado. Revista Língua Portuguesa. Brasil. Junio de 2006.
- Buarque, Chico. *Chico Buarque de Corpo Inteiro*. Entrevista concedida a Simon Khoury. Revista *Tribuna de imprensa*, página 9, 4 de Julio de 1978.
- Buarque, Chico. *Chico Buarque, na Brazuca: Podendo, vou até os 95*. Entrevista concedida a Daniel Cariello y Thiago Araújo. Revista Brazuca Online. Brasil. Marzo abril de 2010.

⁴ El sitio está disponible en el siguiente link: www.chicobuarque.com.br

- Buarque, Chico. *Chico Buarque: Ta me faltando um filho homem*. Entrevista concedida a Ivandel Godinho. Revista Claudia, Brasil, año 20, número 233, páginas 14 a 19, febrero de 1981.
- Buarque, Chico. Entrevista com Chico Buarque. *Radio do Centro Cultural São Paulo*. São Paulo. 10 de diciembre de 1985.
- Buarque, Chico. Entrevista concedida a Ana Miranda, Regina Echeverria, Plínio Marcos, José Arbex Jr., Carlos Tranjan, Marco Frenette, Jhonny, Walter Firmo, Sérgio de Souza. Revista Caros Amigos. São Paulo. Diciembre de 1998.
- Buarque, Chico. *Eu só podia resistir*. Entrevista concedida a Antônio Chrysóstomo. Revista Veja. Rio de Janeiro. 10 octubre de 1976.
- Buarque, Chico. Fala, Chico Buarque. Entrevista concedida a Almir Chediak. Songbook. Rio de Janeiro. Diciembre de 1999.
- Buarque, Chico. *O eterno mistério*. Entrevista concedida a Carlos Calado. Revista Marie Claire. España. Julio de 1999.
- Buarque, Chico. *O redator do meu primeiro almanaque*. Entrevista concedida a Elifas Andreato. Revista Almanaque Brasil. Rio de Janeiro. agosto de 2007.
- Buarque, Chico. *Sinal aberto para Chico*. Entrevista concedida a Maria Lúcia Rangel Diario. *Jornal do Brasil*, página 10, 12 de mayo de 1974.

También fue necesario ver gran cantidad de entrevistas y documentales que están en internet en formato audiovisual, buscando información pertinente al tema de este trabajo; dado que no es posible conocer cuales son todos los temas tratados en una entrevista audiovisual no pude realizar una preselección de las mismas.

Las entrevistas audiovisuales consultadas fueron:

- Buarque, Chico. *Vox Populi - Chico Buarque*. Entrevista concedida a Paulo Roberto Leandro. TV Cultura 2. Brasil. 1979.
- Buarque, Chico. *Certas palavras com Chico Buarque*. Entrevista concedida a Mauricio Berú. Brasil. 1980.
- Buarque, Chico. *Chico Buarque entrevistado no Conexão Nacional*. Entrevista concedida a Roberto Feith. Programa *Conexão Nacional*. Brasil. 1984.

- Buarque, Chico. *Chico Buarque fala sobre os 40 anos de OS SALTIMBANCOS*. Entrevista concedida a Dib Carneiro Neto. Rio de Janeiro. 18 de julio 2016.
- Buarque, Chico. *Chico Buarque MPB Especial 1973*. Entrevista concedida a Fernando Faro. TV Cultura. Rio de Janeiro. Octubre de 1973.
- Buarque, Chico. *MPB nos Tempos da Ditadura*. Entrevista concedida a Raimundo Faro. T. V. Cultura. Brasil. 2004.
- Buarque, Chico. *Programa Jô Soares Onze e Meia*. Entrevista concedida a Jô Soares. Brasil. Diciembre de 1991.
- Buarque, Chico. *Programa pessoa para T.V. Manchete*. Entrevista concedida a Roberto Dávila. 1986.

Otra fuente de información fue la serie de documentales editados en DVD en los años 2005 y 2006, dirigidos por Roberto de Oliveira, en los mismos se narra la vida de Chico Buarque, en cada uno desde un aspecto diferente. Del total de 15 documentales publicados solo encontré información pertinente a este trabajo en 6:

- *Anos Dourados*.
- *Bastidores*.
- *Roda Viva*.
- *Saltimbancos*.
- *Uma Palavra*.
- *Vai Passar*.

El documental *Chico Artista brasileiro* de Miguel Faria Jr. de 2015, aportó indicios sobre las características de Chico como escritor y la relación entre esta faceta y la de músico.

Para aclarar ciertos hechos que consideré relevantes de la historia familiar de Chico Buarque consulté a Ana de Hollanda, hermana menor del autor, en el mes de abril de 2019, a través de la red social Facebook.

Otra opción metodológica fue traducir al español las entrevistas y todos aquellos textos que no tienen carácter científico, para acompañar al resto del trabajo.

El capítulo 4 se refiere al análisis de datos y el marco teórico. En él fueron considerados datos obtenidos de artículos de prensa de la época. Los mismos se

encuentran en la biblioteca digital, perteneciente a la *Fundação Biblioteca Nacional*⁵ Allí fueron realizadas 3 búsquedas: Chico Buarque, *Chapeuzinho Amarelo* y Donatella Berlendiz, entre los diarios publicados en el período de 1970 al presente; fue necesario comenzar la búsqueda antes de 1979 ya que se buscó antecedentes en la relación entre el autor y la editora del libro, así como informaciones que pudieran dar indicios de los antecedentes del mismo. De los cientos de resultados que surgieron, solo 2 artículos fueron relevantes para este trabajo:

- *Donatella faz guerra ao medo*, entrevista concedida por Donatella Berlendiz a Clovis Marques para *Jornal do Brasil*, publicado el 23 de diciembre de 1979;
- *Chico Buarque é os amarelos de medo*, artículo escrito por Ana Maria Machado, publicado en *Jornal do Brasil* el 16 de diciembre de 1979.

A fin de profundizar el conocimiento sobre las editoriales que publicaron este libro realicé una entrevista a Maria Amelia Mello, responsable por la versión que se publica actualmente; la misma se realizó a través de correo electrónico en el mes de mayo de este año. En esta entrevista aporta información sobre los motivos para publicar este libro, así como los que llevaron a seleccionar a Ziraldo como ilustrador.

También fue importante la colaboración de la editorial Berlendiz y Vertecchia, a través de su perfil en la red social Facebook, contacto realizado en el mes de abril de 2018. El material aportado fue limitado debido a que el expediente del libro había sido digitalizado y el disco duro se rompió, de todas formas me ofrecieron una carta de Bruno Berlendiz de Carvalho, hijo de Donatella Berlendiz y actual Diretor de la editorial, dirigida al diario *Estado de São Paulo* en la cual corrige algunas informaciones publicadas en el *Caderno 2* del día 5 de abril de 2017, que a su criterio no son correctas; también aportaron una foto en la cual se encuentran Donatella Berlendiz, Chico Buarque y su hija Luisa mirando las imágenes que se preparaban para el libro; otro dato importante fue la cantidad de ediciones y aunque no les es posible saber la cantidad de libros impresos en cada edición, me explicaron que el mínimo es 1000 y el máximo 2000.

Para conocer la historia de Chico Buarque como escritor fue necesario indagar su historia como lector, de acuerdo a la teoría de Robert Darnton sobre el circuito de comunicación del libro, en el cual el escritor es también lector. Por este

⁵ El sitio está disponible en el siguiente link: www.memoria.bn.br.

motivo fue importante consultar el documental sobre Sergio Buarque de Hollanda, ya que aporta indicios sobre los comienzos de Chico como lector:

- Buarque, Chico. *Raízes do Brasil 1, uma cinebiografia de Sergio Buarque de Hollanda*. Entrevista concedida a Ana de Hollanda, Miúcha y Nelson Pereira dos Santos. *Agencia Nacional de Cinema Regina Filmes. Rio de Janeiro. 2003.*

También fue relevante la entrevista realizada por Jô Soares, en diciembre de 1991, en la cual habla de su historia como escritor.

En el capítulo siguiente pretende describir el Contexto histórico: dictadura 1964 a 1979, muestra los hechos que ocurrieron en Brasil en ese período histórico. Los mismos son presentados de acuerdo a la secuencia histórica en que ocurrieron y sin la pretensión de hacer un análisis de los mismos.

Capítulo 2:
CONTEXTO HISTÓRICO,
DICTADURA CÍVICO-MILITAR 1964 A 1979

Tem que bater, tem que matar
Engrossa a gritaria
Filha do medo, a raiva é mãe da covardia
Ou doido sou eu que escuto vozes
Não há gente tão insana
Nem caravana do Arará
As Caravanas,
Chico Buarque,
disco Caravanas, 2017.

Este capítulo presenta el período de dictadura cívico-militar desde 1964 a 1979 y está dividido en cuatro secciones: la primera narra los hechos ocurridos entre los años 1964 y 1979; la segunda parte da una visión general del impacto del gobierno militar en la cultura; la tercera parte muestra aspectos de las acciones sobre el teatro, debido a que en ese período Chico Buarque también fue escritor y productor de varias obras de teatro, inclusive una de ellas para niños; finalmente el capítulo presenta situaciones en que el gobierno afectó a músicos.

2. 1. Panorama general

De acuerdo a lo dicho en la introducción la primera edición de *Chapeuzinho Amarelo* fue en 1979, por la editorial Berlendis & Vertecchia, durante la presidencia del General Ernesto Geisel. Para cumplir el objetivo de este trabajo es necesario presentar la realidad política y social del Brasil en ese momento. Si bien la vida de la

población de un país se ve seriamente condicionada por un gobierno como el que Brasil tenía en ese momento, Chico Buarque sufrió de manera todavía más dramática las consecuencias negativas de una dictadura. En diciembre de 1968 comenzó a vivir de forma más concreta la persecución que lo acompañaría hasta el final de la dictadura en 1985. El día 18 de diciembre de ese año oficiales del ejército entraron en su casa y lo llevaron detenido, a ese hecho le siguieron casi dos años de exilio en Italia y los efectos de la censura sobre sus canciones y obras de teatro, al extremo de tener que grabar un disco con canciones de otros autores porque todas las suyas habían sido prohibidas por las censura.

Es complejo escribir sobre cualquier proceso histórico, pero es todavía más complejo hacerlo sobre la historia reciente, en la cual las consecuencias aún están vigentes y las heridas siguen abiertas, por lo cual la opción fue narrar los ecos de la forma más neutra posible, si es que es posible alguna neutralidad, y basarse en los trabajos de investigación de personas con amplia formación.

A estas dificultad propia de analizar la historia reciente se agrega quien escribe tenía un desconocimiento absoluto de la historia de Brasil, por lo menos de la historia de este período, por lo que las lecturas debieron comenzar desde lo más básico para lograr alguna comprensión de los procesos ocurridos. Por este motivo tomaré como guía el libro *Ditadura é democracia no Brasil*, del autor Daniel Aarão Reis (2014) y el capítulo 5 del libro *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*, Vol. 4, *Pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar* escrito por Maria Herminia Tavares de Almeida y Luiz Weis (1998)⁶.

Siempre es muy complejo establecer el momento en el que comienza un proceso histórico, los hechos nunca se suceden unos a otros en forma aislada y sí encadenados unos a otros. Por esto el comienzo de este análisis es en una fecha casi que fuera seleccionada, en cierto sentido arbitrariamente.

El 31 de enero de 1961 Jânio Quadros asume la presidencia del Brasil, electo con el 45%— de los votos. Jânio basó su campaña en su actitud populista, que

⁶ Otros autores pueden ser consultados para profundizar el estudio sobre éste período como Carlos Fico, *Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*, 2° edición. Rio de Janeiro. Editora Record, 2012; Elio Gaspari, *A ditadura envergonhada*. São Paulo, Companhia das Letras. 2002; Carlos Castelo Branco. *Os militares no poder*. Rio de Janeiro. 1978.

buscaba constantemente identificarse con los sectores económicamente más desprotegidos y proponer cambios frente a la política económica de la época con la cual la población estaba desconforme. Lo acompañó en la vice presidencia João Goulart, que era candidato por un partido diferente y al que se consideraba un continuador de las ideas de Getulio Vargas.

Rápidamente la población pudo percibir que las promesas de mejora económica, que el presidente había hecho en la campaña electoral, no se iban a cumplir tan rápido, provocando un enorme descontento. Esto y una serie de medidas que no conformaron ni a la población, ni a los miembros de su partido hicieron que el presidente fuera obligado a presentar la renuncia el 25 de agosto de 1961.

Correspondía entonces asumir la presidencia a João Goulart, pero se encontraba de viaje en China Popular, se produjo un intento de golpe de estado por parte de los ministros de Marina, Ejército y Aeronáutica con el fin de impedir que asumiera la presidencia. Contrariamente a lo que los jefes militares esperaban el gobernador de Rio Grando do Sul: Leonel Brizola y apoyado por el comandante del III Ejército, el más poderoso del país y una importante red de radios que transmitía para todo el país encabezaron un intenso movimiento contra este quiebre constitucional.

Los militares fueron obligados a negociar y Jango, como era conocido João Goulart, asumió la presidencia el 7 de setiembre de 1961. Con el nuevo presidente se esperaba recobrar la tradición de Getulio Vargas y el proyecto nacional-estatista.

El año 1962 fue de movilizaciones populares y huelgas de trabajadores urbanos y rurales, estudiantes y egresados de las Fuerzas Armadas, pero al contrario de lo esperado el presidente Jango prefirió confrontar con los manifestantes en lugar de inclinarse por el diálogo. El descontento popular se hizo sentir en forma gradual a medida que era presentado el conjunto de “reformas de base”, como se llamó al conjunto de reformas que el presidente pretendió instaurar en ese año.

Las “reformas de base” comprendía: reforma agraria, reforma urbana, reforma bancaria, reforma electoral, reforma del estatuto del capital extranjero, reforma universitaria.

- La reforma agraria pretendía redistribuir la tierra y crear un sector de pequeños propietarios.
- La reforma urbana tenía como objetivo controlar el crecimiento de las ciudades y proteger a los inquilinos ante los propietarios.
- La reforma bancaria fue implantada para crear un sistema financiero nacional.
- La reforma electoral incorporaba el voto de los analfabetos (más de la mitad de la población adulta del país), de los soldados y de los egresados de las Fuerzas Armadas.
- La reforma del estatuto del capital extranjero para limitar las inversiones y controlar el envío de remesas fuera del país, estatizando sectores estratégicos de la industria.
- La reforma universitaria aumentaba el control sobre la enseñanza y la investigación.

Cabe destacar que este plan de reformas no contó con la aprobación total de la población, lo que aumentó la agitación social de quienes estaban en desacuerdo.

En 1962, casi un año después de que asumiera el nuevo presidente, se realizaron elecciones para cambiar parte del senado y un número importante de gobernadores estatales. Los sectores de izquierda ganaron en Pernambuco y Rio de Janeiro, que se sumaban a Rio Grande do Sul y São Paulo. Los sectores conservadores ya gobernaban en Minas Gerais.

Ante esta situación fue necesario fortalecer la figura del presidente, terminando con el sistema parlamentarista. Las huelgas y manifestaciones sociales hicieron que el sistema político adelantara el plebiscito a enero de 1963, con el resultado de la victoria del presidente Jango y el fin del sistema parlamentarista, provocando una enorme expectativa popular sobre el futuro de su gestión.

Una vez recuperados los plenos poderes el presidente se dispuso a desarrollar el denominado Plan Trienal. El plan no colmó las expectativas de nadie y recibió fuertes críticas: la derecha consideró que adoptaba medidas inflacionarias y distributivas; la izquierda reclamó por las políticas que iban a hacer caer sobre los hombros de los trabajadores el peso de la inflación y el régimen de austeridad.

La sociedad estaba dividida: por un lado aumentaba la agitación de los trabajadores, especialmente los trabajadores urbanos y rurales; por el otro se formó

un frente de oposición a las reformas integrado por la élite conservadora, grupos empresarios y clase media acomodada preocupados por las posibles consecuencias que la distribución de la riqueza podía provocar.

El Plan Trienal fue abandonado en tres meses, dejando el gobierno de Jango a la deriva.

En este contexto de disconformidad general y de intereses contrapuestos tratando de imponerse unos sobre otros es que en marzo de 1964 el presidente resuelve ejecutar diversas reformas de carácter nacionalista como establecer el monopolio, para el estado de la importación de petróleo y el control sobre las remesas de dinero que se enviaban al exterior.

Buscando apoyo a las reformas que pretendía implantar Jango organizó asambleas de ciudadanos. La primera fue en Rio de Janeiro el 13 de marzo de 1964, según los organizadores, asistieron 350.000 personas, esto fue interpretado por el presidente como un apoyo a su gobierno y respondió con varios decretos que acentuaban las reformas que estaba desarrollando. La respuesta de la derecha fue la *Marcha da familia com Deus pela Liberdade*, el 19 de marzo, asistieron más de 500.00 personas y otros eventos similares ocurrieron en diversas ciudades del estado. En ambos eventos se puede constatar la colaboración de los respectivos estados decretando feriados y otorgando el boleto de ómnibus gratuito para esos días.

La estabilidad de la democracia estaba en un delicado equilibrio que fue roto cuando el Ministro de Marina mandó sus tropas a terminar con una asamblea que se realizaba en la Asociación de Marineros y Fusileros Navales de Brasil, en la que se pedía mejores condiciones de vida. Este hecho provocó un cambio en los conflictos sociales y políticos de la época: el eje de la discusión dejó de ser entre reformistas y contra reformistas para ser entre los que estaban a favor de mantener la jerarquía y el orden dentro de las Fuerzas Armadas y los que no estaban dispuestos a someterse a estos.

El 30 de marzo el presidente dio un último discurso en el Automóvil Club en el que profirió amenazas contra los militares, aumentando el clima del conflicto. El General Olímpio Mourão Filho de Minas Gerais reaccionó ordenando a sus tropas

agruparse y marchar a Rio de Janeiro. Ante esta amenaza, el 1 de abril el presidente decide renunciar, escaparse a Porto Alegre y finalmente exiliarse en Montevideo.

Obtenida la victoria era necesario definir cuales serían los nuevos pasos a seguir. Aún entre los triunfadores las opiniones estaban divididas: un sector integrado por políticos civiles y militares consideraba que lo mejor era que el nuevo régimen durara poco tiempo, es decir que organizara el Estado de acuerdo a las necesidades y se retiraran volviendo al régimen democrático. Este grupo era apoyado por los diarios más importantes y un sector de productores rurales conservadores. Dentro de ellos la diferencia estaba en el nivel de represión de la oposición, por un lado se encontraban los que pensaban que debía hacerse una limpieza, pero dentro de lo que establecían las leyes, garantizando el triunfo en las elecciones de 1965 y 1966; por otro lado una rama más dura reclamaba un acción más fuerte.

En otra posición se encontraba un grupo importante de civiles y militares según este grupo el nuevo régimen debía continuar por tiempo indeterminado con la intención de constituir un sistema con principios liberales volcados al comercio internacional y la modernización del país. El Estado tendría un papel muy menor, apenas dedicado a regular y mantener el orden. Las herramientas de este nuevo orden serían: apertura económica a los mercados internacionales, incentivo a los capitales privados y una alianza sólida y fuerte con los EE.UU (Estados Unidos de América).

El 9 de abril se constituyó una junta de gobierno en la que se reunían a los jefes militares de las tres armas, asesorados por juristas civiles. Estos asesores redactaron el llamado Acto Institucional 1, en este documento se designaba a la junta de gobierno como Comando Superior de la Revolución. Las primeras acciones de este grupo fueron contra los políticos de oposición: muchos fueron prohibidos, otro tanto perdió su banca en el Senado y la cámara de Diputados. Aquellos militares que se oponían pasaron a la reserva.

El 11 de abril Castelo Branco fue nombrado presidente por un congreso ya depurado y libre de opositores. Las propuestas del nuevo gobierno se hicieron visibles en el Programa de Acción Económica de Gobierno, en el que se afirmaban las propuestas del Fondo Monetario Internacional para resolver la crisis económica.

Baja de la inflación (80%) y aumento del crecimiento (1,6%) se lograrían a través de la reducción de los gastos del Estado, limitando el crédito y disminuyendo los salarios. En el ámbito internacional: se congelaron las relaciones con los países socialistas, inclusive se enviaron tropas a colaborar con la invasión de la República Dominicana en 1965.

Pero la nueva política económica no dio los resultados esperados, las inversiones extranjeras no llegaron a concretarse. La inflación bajó, aunque no a los niveles esperados, la falta de crédito provocó el cierre de industrias y comercios. Los trabajadores recibieron aumentos salariales inferiores a la inflación, provocando un enorme descontento, que se unía al malestar de los comerciantes y los industriales.

El gobierno del presidente Castello Branco fue prorrogado por un año más en julio de 1964, con esto se suspendían también las elecciones de 1965.

Los movimientos sociales contra la dictadura comenzaron en 1965 y se agudizaron en 1966, entre los estudiantes universitarios. Otros sectores de la sociedad como los trabajadores urbanos y rurales se mantenían en silencio, esto ocurría por diversas razones, una de ellas es que los máximos dirigentes políticos se encontraban presos, en el exilio o proscriptos de la política.

El Acto Institucional 2, de octubre de 1965, fue una reacción a la derrota del oficialismo en las elecciones estatales. Este nuevo documento establecía el régimen de excepción, prohibía los partidos políticos existentes y legitimaba la elección indirecta para presidente, el mismo debería ser nombrado por el congreso. Además a miles de personas les fue prohibido actuar en política; fueron destituidos gobernadores legítimamente electos; se decretó que en el futuro los mismos debían ser elegidos también por elección indirecta en sesión pública y por voto nominal; los prefectos pasaron a ser designados directamente por los gobernadores y no por elección popular como era hasta el momento; quizá el hecho más trascendente fue que se suspendieron las actividades del Congreso Nacional entre el 20 de octubre y el 22 de noviembre de 1966.

El gobierno todavía era capaz de movilizar un sector de la población integrado por empresarios, políticos y religiosos que formaron un nuevo partido político: la Alianza Renovadora Nacional (A.RE.NA.), que tuvo su expresión a nivel nacional en todos los niveles avalando la subsistencia del régimen.

El gobierno de Castello Branco fue apoyado por diversos sectores de la sociedad civil, inclusive grupos que no habían apoyado la dictadura en otros períodos como la Asociación de Abogados de Brasil o la Asociación Brasileira de prensa. Al mismo tiempo la oposición era bastante moderada tanto a nivel político como sindical. Inclusive el *Movimento Democrático Brasileiro* (M.D.B.), que fuera creado como partido de oposición tampoco tenía posturas radicales, buscaba la vuelta a la democracia, pero sin recurrir a la violencia.

El presidente fue el responsable de la comisión encargada de la redacción de una nueva constitución que fue aprobada por el congreso electo en 1962, dejando de lado al que debería entrar en funciones en noviembre de 1966. A continuación fueron votadas nuevas leyes de prensa, de seguridad nacional, además de otras que afectaban seriamente las relaciones entre trabajadores y empleadores: el *Estatuto da Terra* (modificó el concepto de reforma agraria y estableció controles a la propiedad de la tierra); el *Fundo de Garantia de Tempo de Serviço* (que sustituyó aspectos importante de la legislación del período de Getulio Vargas, más inclinada a proteger los derechos de los trabajadores); el *Instituto Nacional de Previdência Social* (I.N.P.S.), centralizó el sistema de jubilaciones a nivel nacional y el Sistema Único de Salud. Todos estos organismos aumentaron la intervención del estado en la vida del país, a pesar de esto los cambios se produjeron sin grandes reclamos de parte de los trabajadores y demás sectores sociales a los cuales se estaba afectando sus derechos.

Otros aspectos a destacar del primer presidente de la dictadura fue la creación del Sistema Nacional de Informação, la gran cantidad de servidores públicos electos por la población que fueron impedidos de asumir sus cargos u obligados a retirarse de los mismos (legisladores, gobernadores, etc.), la disolución de los partidos políticos, la instauración de las elecciones directas para presidente de la república y la adopción de la tortura como política de estado.

En 1967 asume como presidente el General Costa y Silva, prometiendo diálogo y respeto a los valores democráticos.

La combinación de medidas de gobierno y un boom del mercado internacional significaron que el país viviera un aumento de la actividad económica, llegando a tener un crecimiento del 15,5% en la actividad industrial.

Ya en el primer año de gobierno se pudo comprobar que el diálogo prometido funcionaba mal o no funcionaba, fueron constantes las protestas del único movimiento social activo -el de los estudiantes universitarios- que eran reprimidas con ferocidad por la policía. Todos estos movimientos crearon las bases para uno de los hechos más importantes de 1968: la *Passeata dos Cem Mil*, ocurrida el 26 de junio, una marcha encabezado por artistas e intelectuales, como Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Vinicius de Moraes, Edu Lobo y Marieta Severo, entre otros, movilizó más de 100 mil personas por las calles de Rio de Janeiro atrás de un enorme cartel que decía *Abaixo a Ditadura. O Povo no poder.*

Tavares y Weis marcan como comienzo de las protestas el asesinato de Édson Luis: “Em 1968 após um período de recesso, o movimento estudantil volta a protestar nas ruas. O estopim foi a morte do secundarista Édson Luís, assassinado por la polícia do Rio de Janeiro durante uma pequena passeata [...]” (1998 pág. 330).

La oposición al régimen se puede dividir en tres grupos, de acuerdo con su opinión sobre el futuro del mismo. La corriente moderada, ampliamente mayoritaria, estaba integrada por el M.D.B. y algunas personas que habían participado del golpe en el momento inicial, pero que ahora estaban descontentos; pedían la restauración de la democracia como era antes de 1964 y una transición pacífica.

Otro grupo eran los estudiantes universitarios que tenían un carácter gremial y pedían el fin de la dictadura, pero sin aclarar demasiado el camino para llegar a esto.

El tercer grupo eran las organizaciones revolucionarias que se encontraban en la clandestinidad. Sus miembros se infiltraban en los movimientos estudiantiles y gremiales provocando, en algunos momentos, confrontar con la policía. Buscaban no solo terminar con la dictadura, si no además con el sistema capitalista.

Desde 1965 existían grupos de guerrilla armada que ya tomaron acciones concretas en diversas regiones, estos grupos fueron reprimidas por la policía. A partir de 1967 comenzó a tomar cuerpo una organización revolucionaria concreta: *Ação Nacional Libertadora* (A.N.L), que se nutrían de la expropiación de armas y dinero a través de acciones violentas. Atacaron bancos y otras instituciones comprometidas con la dictadura, provocando un enorme impacto mediático en la

sociedad. Generando tanto rechazo por la forma violenta de actuar, como admiración por la efectividad de sus acciones.

Ante todas las formas de protesta el presidente reaccionó con violencia desmedida, lo que significó que para mediados de 1968 los estudiantes empezaron a retirarse de la protesta, ya que no estaban dispuestos a una confrontación a vida o muerte.

A pesar de esto muchos miembros del gobierno estaban inquietos por el peligro de desestabilización que esto pudiera provocar. En diciembre de ese año pasaron a la ofensiva, con el decreto del Acto Institucional 5. El nuevo decreto: cerró el parlamento por tiempo indeterminado, otorgó más poderes al presidente y reinstauró el estado de excepción suspendiendo derechos de los ciudadanos como: votar y ser votado en las elecciones sindicales; prohibió todas las actividades o manifestaciones sobre asuntos de naturaleza política; la libertad de los ciudadanos pasó a ser vigilada por el Ministério da Justiça, independientemente de la opinión del poder judicial; otorgó al presidente la posibilidad de suspender los derechos políticos de los ciudadanos considerados subversivos, impidiéndole votar hasta por 10 años; otro privilegio del presidente era el de destituir cualquier funcionario público electo o no por la ciudadanía e inclusive jueces, que no estaban dispuestos a colaborar con el régimen. También estableció la censura previa para la música, el cine, el teatro y la televisión; censura de la prensa y otros medios de comunicación.

Entre 1969 y 1972 se produjeron diversas acciones de guerrilla urbana, el secuestro de diplomáticos extranjeros fueron las más importantes. El 4 de setiembre de 1969 fue capturado el embajador de los EE. UU., a cambio de su liberación el gobierno fue obligada leer en radio y televisión un comunicado en el que se denunciaban los crímenes cometidos por el gobierno, entre ellos la tortura sistemática de presos políticos y se exigía la liberación de varios dirigentes.

En el año siguiente otras acciones similares fueron ejecutadas: en marzo fue secuestrado el cónsul japonés en São Paulo, en junio el embajador alemán en Rio de Janeiro, en diciembre el embajador suizo, que llevaría a la liberación de 115 presos políticos. Todas estas acciones lograron su objetivo inmediato, pero el éxito fue momentáneo y no afectaron de forma determinante a la estructura de gobierno. En 1972 estos grupos armados fueron destruidos en las ciudades.

Un comentario aparte merecen los hechos de Araguaia, en el estado de Pará. En esa región los grupos de guerrilla estaban vinculados al Partido Comunista de Brasil, que estaba prohibido y actuaba desde la clandestinidad. Las acciones de este grupo comenzaron en 1962, 10 años después fueron descubiertos por el ejército. En un primer momento los miembros lograron escapar a la represión, pero en sucesivas campañas del ejército fueron capturados, torturados y asesinados. Los habitantes de las poblaciones de la zona también fueron vandalizados por el ejército, relacionados o no al grupo guerrillero, fueron asesinados y sus cuerpos enterrados.

Ante todos estos hechos la población respondía pasivamente, espectadores, simpatizando con uno u otro grupo.

Este período de presidencia de Costa e Silva fue el comienzo del “milagro económico”, debido al enorme crecimiento de la economía que alcanzó a niveles que no se conocían hasta el momento. El Producto Bruto Interno creció 11,4% en 1972, el fenómeno había comenzado en 1970. Algunos de los factores que estimularon este crecimiento fueron: el surgimiento de una industria petroquímica, gracias al estímulo de la Petrobras, empresa estatal productora de petróleo; desarrollo de las telecomunicaciones; expansión de la red de rutas; crecimiento de la industria hidroeléctrica; construcción de un sistema bancario moderno y sofisticado; con el apoyo del gobierno la producción rural familiar de pequeños espacios dejó lugar a los grandes latifundios agrícolas, más modernas y mecanizadas, que permitió incorporar nuevos productos, como la soja y los cítricos; aumento de los mecanismos de protección a la importación de productos manufacturados; impulso al desarrollo de ciertas industrias del estado como Vale do Rio Doce, *Companhia Siderúrgica Nacional* y la ya nombrada Petrobras.

Así el Estado volvió a la tradición de Getulio Vargas de ser proteccionista e invertir en lo más profundo de todos los sectores de la economía. Diversas industrias, como la siderúrgica, recibieron patrocinios del gobierno, a través de préstamos y subsidios otorgados por los bancos del Estado, aún cuando esto significara un perjuicio para el país.

Para que la población estuviera informada de lo que era conveniente al régimen se creó una agencia de propaganda la *Associação Especial de Relações Públicas* (A. E. R. P). Este organismo era encargado de crear un clima de optimismo

en la población, para los que todavía estaban en desacuerdo con el gobierno estaba destinado el muy conocido slogan *Brasil ame-o, ou deixe-o*. El triunfo de Brasil en el Mundial de Fútbol de 1970 contribuyó, más todavía, a la imagen positiva que la población tenía de la dictadura.

Un problema de salud obligó al presidente Costa e Silva a renunciar en julio de 1969. La junta militar impidió que el Vice-presidente asumiera el cargo vacante y en su lugar nombró al General Medici sin consultar al Congreso que debía ser el encargado de hacer la designación. Esta actitud perjudicó la imagen del país a nivel internacional por lo que la Junta Militar se vio obligada a reunir al Congreso y realizar la designación a través de este.

A nivel internacional la opinión era bastante negativa: aquellos que habían sido obligados a exiliarse y muchos representantes de la cultura hablaban desde otros países ante quien aceptara escucharlos sobre la feroz dictadura y las violaciones a los derechos humanos.

Por supuesto que el auge económico favoreció a las clases altas o media alta y la mayor parte de la población se encontraba en la pobreza. Con el fin de evitar protestas y mejorar su imagen pública el gobierno anunciaba periódicamente la creación de planes sociales (*Programa de Integração Social*, *Programa de Formação do Patrimônio do Servidor Público* y el *Fundo de Assistência ao Trabalhador Rural*, entre otros). Los montos asignados a estos programas eran escasos, muy menores a los entregados a los sectores industriales, pero significaron una ayuda para quienes estaban en la más absoluta miseria.

Dentro de los nuevos programas el mayor fracaso fue el de el Programa de Integración Nacional, que pretendía construir una ruta Transamazónica que uniera el norte noreste a Perú y Ecuador. A pesar del gasto enorme que el proyecto implicó nunca se llegó a concretar. Otro programa que fracasó fue el *Movimento Brasileiro de Alfabetização*, que pretendía alfabetizar a 8 millones de personas, tiempo más tarde pasó al olvido por los escasos resultados obtenidos. Un destino similar tuvo el *Plano Nacional de Saúde*, que fue incapaz de sacar al sistema de salud de la indigencia en que encontraba.

En resumen “el milagro brasileiro” benefició solo a las clases alta y media alta, esta última disfrutó de las facilidades para acceder al crédito para la compra de vivienda y autos.

Una de las pocas acciones que se destacan de este período es la creación de la *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (C.A.P.E.S.) y el *Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico y Tecnológico* con el fin de estimular de desarrollo de la formación de posgrado y de la investigación científica a nivel nacional, atendiendo a los reclamos de modernización del país que realizaban las clases altas.

Los pequeños productores fueron seriamente perjudicado por el proceso de concentración de la propiedad de la tierra. Eran desterrados de su propio país y obligados a vivir en la más absoluta miseria, surge así un nuevo grupo social, los llamados *boias-frias*. Las poblaciones indígenas también fueron expulsados de su tierra, particularmente en el Norte y Centroeste del país. Se constituyó así un enorme grupo de ciudadanos excluidos de la sociedad que vivían en la pobreza más extrema.

En 1974 inició gobierno del General Ernesto Geisel, que fuera designado por el congreso el 15 de enero y asumió el 15 de marzo.

El nuevo gobierno comenzó con graves problemas a nivel económico, que tuvieron su origen en el aumento del petroleo causado por la guerra entre árabes e israelíes. La economía mundial entro en un proceso de recesión obligando a los países a retraer sus economías aplicando medidas de protección. La respuesta del gobierno a esta crisis fue el II Plano Nacional de Desenvolvimento.

En relación a la política hubo un cambio en la visión sobre la continuidad del régimen. En la nueva visión este debía terminar y transformarse en un estado de derecho autoritario. En términos militares: se buscó una retirada estratégica, que debía ser lenta, gradual y por etapas. Este objetivo era apoyado por personajes importantes de la política, como los gobernadores electos de São Paulo, Minas Gerais y Rio Grande do Sul, y gran parte de la sociedad civil, preocupados por las primeras señales de crisis de “el milagro brasileiro” y el crecimiento del aparato de seguridad.

Por otro lado los aparatos de seguridad, que todavía contaba con gran prestigio por haber terminado con los levantamientos armados en 1972, no veían con buenos ojos la propuesta de cambio. Esta estructura estaba integrada por elementos diversos, entre ellos los agentes de inteligencia, encargados de espiar las organizaciones políticas y de facilitar las condiciones para la tortura, así como dar indicaciones sobre la mejor forma de coleccionar la información. Estos grupos se encontraban directamente relacionados a los Ministros de Estado e indirectamente al presidente.

En el otro extremo se encontraban los grupos de izquierda revolucionaria que estaban separados, repartidos por el país, presos o en el exilio, pero seguían incomodando, especialmente en el exterior con campañas permanentes de denuncia de la dictadura y su modelo económico.

Entre estos dos polos minoritarios estaban los sectores moderados, agrupados en el M.D.B. y protegidos por la iglesia, que se había transformado en un elemento importante de oposición.

La primera prueba que tuvo que pasar el gobierno fueron las elecciones indirectas para gobernadores de 1974, el Congreso con mayoría del A.RE.NA debía designar a las nuevas autoridades estatales. De acuerdo a lo esperado a partir de marzo de 1975 los 22 estados tuvieron como máxima autoridad a un aliado del gobierno.

No ocurrió lo mismo en noviembre de ese año cuando el A.RE.NA fue derrotado en las elecciones de senadores. Había en disputa un cargo por cada estado, el M.D.B. ganó 16 de los 22 cargos, incluidos los estados de mayor población y mayor importancia política. Obtuvo el 70% de los votos y pasó de 87 diputados a 160. De esta forma la oposición tenía fuerza para convocar ministros al parlamento, formar comisiones investigadoras y, en caso de que fuera necesario, anular cualquier posibilidad de una nueva reforma constitucional que el gobierno pudiera proponer.

A partir de noviembre de 1974 se produjeron diversos hechos de violencia de parte de militares hacia organizaciones civiles, a pesar de que en publico el presidente se manifestó contrario a esta forma de actuar. Entre 1974 y 1976 fueron capturados, torturados y asesinados los 10 miembros del Comité Central del *Partido*

Comunista Brasileiro, aunque este partido no representaba ningún peligro y estaba prácticamente desarticulado. En 1976 miembros del *Partido Comunista do Brasil* fueron asesinados en São Paulo en el barrio de Lapa en un episodio conocido como la “masacre de Lapa”. En octubre de 1975 es asesinado el periodista Vladimir Herzog por miembros del II Ejército de São Paulo. Esto suscito grave conmoción en la población, huelgas universitarias y movimientos de protesta como la misa ecuménica en la Catedral da sé en São Paulo. Desde 1968 era la primera vez que se producían movimientos sociales de importancia.

En noviembre de 1974 se promulgó la ley Falcão, que limitaba los derechos de propaganda electoral, con el objetivo de limitar el crecimiento electoral del M.D.B. Los resultados se vieron en las elecciones a *vereadores* y *prefectos* de fines de 1976. El A.RE.NA. venció al M.D.B. de forma estruendosa, aumentando su representación en todos los cargos que se postulaban.

Los hechos de violencia continuaron. Siempre condenados por el presidente de la república y ejecutados por fuerzas de seguridad con motivos que no son claros. Es asesinado, por el II Ejército de São Paulo el obrero metalúrgico Manoel Fiel Filho, en enero de 1976, el presidente destituyó de su cargo al general que estuvo a cargo de la operación y lo sustituyó por un hombre de su confianza. En setiembre un grupo armado de ultra derecha secuestró al obispo de Nova Iguaçu (Rio de Janeiro).

En este período se ocurrieron las muertes de importantes líderes políticos de la época anterior a 1964:

- Juscelino Kubitschek murió en agosto de 1976, en un accidente en la vía Dutra;
- en diciembre murió de un ataque cardíaco el expresidente João Goulart, que estaba exiliado en Buenos Aires;
- en mayo de 1977 murió Carlos Lacerda.

Estas muertes provocaron una gran conmoción social.

El fin del mandato de Geisel se acercaba dando lugar a los conflictos propios de una sucesión presidencial, pero el presidente no quería simplemente elegir un sucesor si no además estructurar un nuevo sistema político. Para esto necesitaba modificar la constitución, para lo cual necesitaba negociar con la oposición ya que el

A.RE.NA. había perdido los 2 tercios de la cámara de diputados, necesarios para una reforma constitucional.

Geisel recurrió a medidas de fuerza y haciendo uso de las posibilidades que le brindaba el AI 5, retiró de su cargo a varios diputados del M.D.B. Así la oposición aprobó en silencio las reformas constitucionales que el presidente necesitaba. Suspendió las actividades del Congreso entre el 1 y el 14 de abril de 1977, este tiempo fue utilizado para proclamar una serie de medidas que fueron conocidas como “el paquete de abril”. Entre otras medidas fueron impuestas dos enmiendas constitucionales: la enmienda N.º 7 modificó drásticamente la estructura del Poder Judicial; la enmienda N.º 8 fue una profunda reforma política, restableció las elecciones indirectas para gobernadores, prorrogó el mandato del presidente por un año más (pasó de 5 a 6 años), entre otras medidas. Para lograr el control del Senado se estableció que el mismo debería ser elegido en forma indirecta por asambleas legislativas y delegados de las cámaras municipales. Fijó el número máximo de diputados en 420. Redujo el quorum necesario para realizar reformas a la constitución y extender la ley Falcão a las elecciones de estatales y federales.

Con el objetivo de garantizar la victoria en las elecciones legislativas del 15 de noviembre de 1978 el presidente hizo aprobar una serie de medidas: revocó el AI 5 a partir del 1 de enero del año siguiente; restablecimiento del habeas corpus y de la autonomía del Poder Judicial; autorizó el retorno de líderes de oposición que no estuvieran implicados en actos de violencia.

A pesar de estas medidas los resultados decepcionaron, el A.RE.NA. volvió a ganar las elecciones, pero redujo considerablemente el número de votos.

Las acciones del presidente se vieron condicionadas por un creciente movimiento social. En abril de 1975 fue la primera manifestación pública de descontento. Ante el asesinato del periodista Vladimir Herzog una pequeña multitud decidió asistir a la misa celebrada en su memoria en la Catedral da Sé en São Paulo.

El año 1976 comenzó con un clima de protesta y huelgas de los estudiantes universitarios en Rio de Janeiro, São Paulo y Bahia. Los funerales de Juscelino Kubitschek y Jango también fueron motivo para movimientos de protesta.

Estos inicios de revueltas crecieron en el año 1977, en marzo los estudiantes de São Paulo volvieron a las calles que habían dejado en 1968; en mayo hubo una huelga de 80 mil estudiantes, paralizando parcialmente varias universidades. La represión policial no se hizo esperar y la policía invadió varias universidades que estaban en huelga, pero contrariamente a lo esperado las fuerzas del orden no lograron detener las protestas y por el contrario parecían estimularlas.

En julio de 1977 el Banco Mundial dio cifras exactas sobre la inflación registrada en 1973, que era superior a lo que había dicho el gobierno. Esto es de gran importancia porque el aumento salarial está directamente relacionado a la inflación. Los trabajadores comenzaron a manifestarse públicamente en reclamos de un nuevo aumento de salarios de acuerdo a los números del Banco Mundial.

El 15 de mayo de 1978 la maquinaria de las empresas metalúrgicas dejaron de funcionar. La huelga de trabajadores comenzó en la fábrica de Scania-Vabis, en São Bernardo, al frente de la protesta se encontraba un joven dirigente sindical de 32 años: Luiz Ignacio da Silva, conocido por sus compañeros como Lula. Los trabajadores reclamaban 20% de aumento salarial; papel higiénico en los baños de la fábrica; 15 minutos para tomar café y terminar con la obligación de marcar tarjeta de entrada para ir al baño. Rápidamente la protesta se expandió, alcanzando a 50.000 operarios. El movimiento era apolítico en él se encontraban partidarios del A.RE.NA. y del M.D.B, Lula era aplaudido por trabajadores e industriales tanto de izquierda como de derecha, cada uno tratando de obtener algún beneficio.

Lula y sus compañeros rápidamente se identificaron como contrarios a la dictadura y tuvieron una participación activa en las elecciones de 1978 apoyando la candidatura de Fernando Henrique Cardozo del M.D.B.

En las elecciones del 15 de octubre 1978 todo ocurrió como esperaba el gobierno: fueron electos gobernadores y el nuevo presidente de la república, el M.D.B. solo logró la gobernación de Rio de Janeiro. Así el 15 de marzo de 1979 el General João Baptista Figueiredo, que había sido electo con el apoyo de su antecesor, asumió la presidencia.

En lo económico, el país continuó creciendo, aunque no a los niveles del “milagro brasileiro”, sin embargo en 4 de los 5 años del gobierno Geisel la balanza

comercial presentó déficit y la deuda externa prácticamente se triplicó, transformando a Brasil en el país con la mayor deuda externa del mundo.

En las elecciones de 1978 el A.RE.NA mantuvo la mayoría en el Congreso, el control de casi todos los gobiernos estatales y de las prefecturas.

En lo político el gobierno de Geisel eliminó los Actos Institucionales el 1 de enero de 1979, revocando el estado excepción. La decisión fue ratificada por el Congreso Nacional, la censura dejó de existir y la justicia recuperó la autonomía. Se conformó un “estado de derecho autoritario”.

El documental de 1982 documenta el proceso vivido por el movimiento sindical en el período 1978 a 1980. Usaré el mismo para analizar este período. El 1 mayo de 1978 fue el primer gran acto de masas de los trabajadores, convocados en São Paulo por el sindicato de obreros metalúrgicos.

En ese mismo mes 3.000 obreros de la fábrica Scania empiezan una huelga en la cual concurrían a las fábricas, pero permanecían con los brazos cruzados, ya que las huelgas estaban prohibidas. El ejemplo se repite por todo el estado hasta llegar a los 170.000 trabajadores participando de la protesta.

Desde fines de este año, Luis Inacio Lula da Silva, re-electo Secretario General del Sindicato ABC, que se encuentra preparando la huelga de 1979. En una entrevista para el documental de 1983 *Linha de montagem* explica cuales eran los principales reclamos de los trabajadores:

La huelga no comenzó en 1979, comenzó unos años atrás. Quien sabe si no empezó en el *1er. Congreso Nacional de Trabalhadores* en 1974. Después vino la campaña de reposición salarial, después vino la huelga de 1978. Todo esto se junto al deseo de la clase trabajadora en conquistar algunas reivindicaciones que estaban martillando la cabeza de cada uno de los 140.000 trabajadores., como por ejemplo: la estabilidad en el trabajo, la autonomía sindical, delegado sindical, salario mínimo unificado, contratación colectiva del trabajo de entre otras. (DA SILVA, 1980. Traducción libre de la autora)

La huelga general comenzó el 13 de marzo de 1979, dos días antes de que asumiera el nuevo presidente, en una asamblea de 80.000 trabajadores que fue considerada ilegal por el gobierno; en dos días la movilización sumaba más de 170.000 adhesiones. La primera reacción del régimen fue intervenir el sindicato, prohibiéndole realizar cualquier tipo de actividades.

A pesar de la prohibición el acto del 1° de mayo de ese año, organizado por sindicato reunió a más de 130.000 personas. En el acto participaron diversos artistas como Beth Carvalho y Fagner.

Después de 45 días de huelga se firma una tregua y los operarios vuelven a sus trabajos. En la misma se establecía que no podrían existir despidos por 120 días.

Los dueños de las fábricas no cumplen con el acuerdo y 308 empleados son despedidos en la empresa Equipamentos Villares y los trabajadores vuelven a la huelga.

Esta experiencia sirvió para que el dirigente afianzara una idea que venía desde el año anterior la de que la movilización sindical no era suficiente y que era necesario crear un partido político, que tuviera como prioridad las necesidades de los trabajadores. Así el 10 de febrero de 1980 firma el acta fundacional del Partido de los Trabajadores, entre los presentes en ese acto se encontraba Sergio Buarque de Hollanda quien fue el 3er. afiliado al partido.

En 1980 el gobierno estableció una nueva política para los aumentos de salarios, esto hecho y la creciente recesión económica obliga a los trabajadores a volver a la huelga el 1° de abril; a pesar de que los sindicatos y los empresarios se encontraban negociando el 15 de abril la huelga es declarada ilegal, permitiendo que los trabajadores fueran reprimidos con violencia. El 17 de abril presidente ordena intervenir otros sindicatos de obreros metalúrgicos y detener a los dirigentes de diversas ciudades del estado de São Paulo, entre los 15 detenidos se encontraba Lula da Silva.

El acto del 1° de mayo de ese año fue multitudinario y también contó con la participación de varios artistas. Chico Buarque y Milton Nascimento grabaron un disco simple con la canción *1 de Maio* en el lado A y en el B *Linha de Montegem* ambas canciones de Chico, el resultado de la venta de este disco fue donado a los huelguistas.

Esta huelga terminó el 12 de mayo del mismo año, los dirigentes presos continuaron detenidos por unos días más, el 22 de mayo 4.000 trabajadores fueron despedidos.

En mayo de ese año se promulga la ley de amnistía y los exiliados son autorizados a volver al país, también se levanta la prohibición de gran parte de las obras artísticas que habían sido vetadas por la censura.

2. 2. La cultura en la dictadura cívico-militar

El autor Marcelo Rindeti (2005) explica que en la década del '60 la sociedad brasilera era esencialmente rural y el crecimiento del espacio urbano solo se dio en la década del '70, pero de forma acelerada y con las consecuencias sociales que un cambio tan drástico pueden provocar.

Según el autor en este período surge un sentimiento de *brasilidade revolucionaria* que, en parte, tiene su origen en la sucesión de revoluciones socialistas ocurridas durante el Siglo XX en diversos países: revolución rusa, revolución China, revolución cubana, entre otras. Por otro lado en Brasil se produjo una mejora en las condiciones materiales comunes a diversas sociedades del mundo: aumento cualitativo de la clase media, acceso creciente a la educación superior, aumento de la cantidad de jóvenes en la sociedad, creciente urbanización y consolidación de los modos de vida típicos de la metrópoli.

No todos los artistas e intelectuales compartían este sentimiento de *brasilidade revolucionaria*, un buen ejemplo de esto es el grupo de músicos identificados como *Jovem Guarda* que se encontraba completamente distante de cualquier situación o reivindicación social. En contraste con la *Jovem Guarda* están varios músicos identificados con la bossa-nova, Carlos Lyra, Sergio Ricardo, Nara Leão, expresaron claramente sus ideas políticas. Otros lo hicieron de forma más velada, pero sin dejar duda de su compromiso con las causas sociales, como Vinicius de Moraes, Tom Jobim y un muy joven Eduardo Lobo y Chico Buarque de Hollanda.

Después del golpe de estado del '64, con la consolidación de la industria cultural brasilera surgió un segmento de mercado que reclamaba productos culturales de protesta contra la dictadura: música, libros, obras de teatro, revistas, diarios o películas. De modo que el sentimiento de *brasilidade revolucionaria*, de marcado carácter anti-mercantil, encontró un amplio espacio de mercado.

Ejemplo de esto es el auge del Teatro Arena de Rio de Janeiro, dirigido por Augusto Boal y el Teatro Oficina, ambos compartían el sentimiento de *brasildade revolucionario*,

Según el autor Rindeti (2005) el Tropicalismo, encabezado por Caetano Veloso y Gilberto Gil también estaba embebido en ese sentimiento a pesar de tener una visión muy marcada hacia el extranjero y la música pop.

El año 1968 significó un quiebre importante, no solo en la política, si no también en relación a la cultura, Rindeti (2005) explica que el Acto Institucional 5 le puso fin a un cierto optimismo que existía en la sociedad brasileña sobre el futuro.

La dictadura tenía sus ambigüedades por un lado condenaba duramente a los opositores y por el otro le facilitaba los espacios a aquellos que estaban dispuestos a colaborar. Recién a partir de la presidencia de Geisel (1975-1979) el gobierno tiene una cierta apertura a los artistas de oposición, en este período se crean diversas instituciones de apoyo a la cultura como Embrafilme, Servicio Nacional de Teatro, entre otros. Un fuerte apoyo económico recibieron las grandes cadenas de televisión, en especial la Globo, que nació y creció al amparo de la dictadura. *La Rede Globo de rede globo de Televisão* contratava todo tipo de artistas, inclusive aquellos que estaban en contra del régimen.

Con el apoyo del Estado fue creada una nueva industria cultural, tanto televisiva como editorial que publicaba libros, revistas y diarios. El estado se convirtió en un cliente muy importante para las agencias de publicidad y los medios de comunicación de masas.

Los herederos del *Cinema novo* con un ejemplo de los nuevos acuerdos entre el gobierno y la industria cultural, en la década del 70. El *Cinema novo* nació embebido en esa *brasildade revolucionaria* y en la búsqueda del ser brasileiro, ante los nuevos acontecimientos tuvo que modificarse y buscar las nuevas características que los hechos habían provocado en ese ser, que dejaba de lado el romanticismo revolucionario.

El gobierno no tenía una política clara en relación a la cultura, así diferentes organismo de Estado tenían opiniones divergentes sobre un mismo hecho cultural y una película que era financiada por un organismo del Estado podía ser víctima de la censura. Esta falta de criterio se aplicaba a todas las esferas de la cultura e inclusive

a las universidades, al mismo tiempo que reprimía duramente a estudiantes y profesores crea una estructura de posgrados e investigación que se mantiene hasta hoy en día.

Así aquel sentimiento de *brasildade revolucionaria* no pudo sobrevivir a la dictadura y era sustituido por un espíritu que se apoyaba más en la modernidad y en los beneficios del progreso económico que había llegado a algunos sectores de la sociedad.

Aún cuando no fuese claro identificar la política cultural del gobierno Natalia Morato Fernandes (2013) afirma que es posible identificar tres mecanismos de acción de la dictadura en el ámbito de la cultura:

- la censura a aquellas manifestaciones culturales que consideraban de oposición;
- inversión en la industria de las telecomunicaciones;
- y la creación de una serie de organismo estatales destinados a planificar e implementar la política cultural oficial.

Los gobiernos militares tenían una política cultural que en muchos casos fue ambigua y contradictoria, pero que desarrollo acciones concretas y no se limitó solamente a reprimir y sí a incentivar aquello que les era favorable.

Dentro de las acciones antes mencionadas la censura es la más relacionada con el objeto de estudio de este trabajo, debido a que el autor fue, como se verá en otro capítulo más adelante, una de sus víctimas principales.

La censura llegó a todos los ámbitos de la vida cultural: cine, música popular, teatro. La autora Morato (2013) toma a este último como ejemplo para explicar lo que ocurría en estos años, particularmente en el período más duro de represión posterior al AI 5, que legitimó la censura previa.

Este decreto tuvo consecuencias directas para el teatro, que inmediatamente sufrió una reducción considerable de las obras que podían ponerse en cartel y del público que asistía. La censura en el teatro se daba por medio de la supresión de palabras o escenas y en algunos casos negándose a dar la autorización definitiva para el estreno de la obra. El período de mayor represión fue entre el AI 5 y 1974. A partir de 1975 con el gobierno de Geisel la censura continuaría, pero no de formas tan explícitas. Otro elemento importante fue el económico: los propios artistas,

productores y directores se negaron a poner en cartel obras de contenido político ya que semejante estado de inestabilidad podría provocar un enorme perjuicio a quienes el teatro era su forma de sustento.

La función de la censura no se limitó a autorizar o no determinados productos culturales, si no que se dedicó a terminar con un cierto espíritu de rebeldía que existía, es decir que, de alguna forma, la censura buscaba educar a las masas para que aceptasen pasivamente el nuevo régimen.

El gobierno miliar tenía como objetivo modernizar el país y como parte de ese modelo de modernización se realizaron grandes inversiones en el sector de las telecomunicaciones, que permitieron la creación de redes nacionales de televisión. Era necesario encontrar una forma de integrar el país y para esto la televisión fue la gran herramienta, además permitía hacer publicidad a nivel nacional de bienes de consumo que eran vendidos -a través de créditos facilitados por el gobierno- a las clases media y media baja. La venta de televisores aumento en 1968 un 48% con relación al año anterior.

Así se generó una dinámica entre la industria y la televisión en la cual el aumento de las ventas significó aumento en los montos invertidos por las empresas en publicidad y esto le permitía a los canales de televisión más programas con contenidos nacionales, que eran los que tenían mayor audiencia, pero requerían una mayor inversión.

La televisión se transformó en un elemento esencial en las casa de familia, que transmitía todo tipo de valores, que en general eran favorables al gobierno.

Los sucesivos gobiernos militares desarrollaron una cierta planificación de la política cultural. En el primer gobierno militar (1964-1967), en 1966, se crea el Consejo Federal de Cultura, que tenía como principal cometido crear un Plan Nacional de Cultura, los primeros años sus acciones se encaminaron a neutralizar las fuerzas contrarias al régimen y romper lo que entendían como hegemonía cultural de la izquierda.

La idea oficial de cultura se expresa en dos documentos: directrices para una Política Nacional de Cultura, de 1973 y Política Nacional de Cultura, de 1975.

El documento de 1973 reduce la función del Estado a estimular la cultura para cumplir los siguientes objetivos: preservación del patrimonio, incentivo a la

creatividad y difusión de las creaciones y manifestaciones culturales. El documento de 1975 se enfoca en el desarrollo y la modernización del país, no solo en lo económico si no también en lo social y por lo tanto da un lugar importante a la cultura; difusión y consumo de bienes culturales son las ideas rectoras de la política cultural del gobierno rectoras de la política cultural del gobierno de Geisel.

El *Conselho Federal de Contabilidade* (C.F.C.), encargado de implementar las políticas de culturales, puso especial atención en las tradiciones y en la defensa de la cultura nacional, dando prioridad a la conservación de elementos históricos como museos, folclore, archivos y obras de arte.

Este organismo no alcanzó los objetivos planeados pero sus acciones demuestran que el gobierno tenía interés en influir tanto en la cultura como en la educación y realizó inversiones en cada una de ellas, siempre de acuerdo a los intereses propios por encima de las necesidades de la población. Así algunos sectores de la cultura encontraron serias dificultades para sobrevivir, como el teatro, la danza, la ópera, la música clásica y algunas manifestaciones de las artes plásticas.

La relación del gobierno con la industria cultural, en este período llamado de modernización, fue el mismo que con el resto de la industria: el Estado era el responsable de realizar las grandes inversiones económicas, especialmente las que tenían riesgo de fracasar, para después de consolidados eran vendidos al sector privados por un valor mínimo comparado a la ganancia que podían generar, o entregados para que los administraran bajo la forma de concesión pública. Este es el caso de los canales de televisión donde la inversión fue pública y el lucro privado.

En las consideraciones finales, Morato (2013) resume la política cultural del gobierno militar de la siguiente forma:

- durante este período el mercado de bienes culturales se expandió y consolidó, con el estímulo del Estado;
- las ideas que más marcaron la política cultural fueron la integración y la seguridad nacional, ambas se lograrían con el fomento de una identidad nacional y el fortalecimiento de los valores tradicionales;
- se crearon organismos específicos responsables por la gestión y la administración de la cultura como el *Conselho Federal de Cultura*;

- las tres grandes formas de actuación de los gobiernos fueron: la censura, inversión en infraestructura y creación de organismos.

2. 3. El teatro durante la dictadura cívico-militar

La historia del teatro durante la dictadura cívico-militar está marcada por la censura, como explican Souza y Pinheiro (2009), estuvo condicionada por la censura, ejercida en forma directa o indirecta a través de leyes de prensa, clasificaciones o la prohibición por contradecir las normas morales.

Es el caso del teatro Arena, dirigido por Augusto Boal (desde 1956, hasta 1970) con sede en São Paulo. Era la respuesta cultural a las necesidades de la sociedad, con un carácter político claro de denuncia y confrontación.

En 1965 Boal estrena *Arena contra Zumbi*, que rompía con la tradición teatral de la época incorporando elementos innovadores que modificaron la relación con el espectador. Dos años después y con componentes de renovación del texto la obra vuelve a presentarse con el nombre *Arena contra Tiradentes*, de acuerdo a las autoras, estas dos obras promueven al Teatro Arena a la categoría de líder del Teatro de la resistencia. Más tarde Boal escribe *Murro em ponta de faca*, en donde muestra su rechazo a las estructuras de poder de la época, como hacía con todas las obras de otros autores que eran presentadas. Entre 1969 y 1970 la obra *Arena Conta Bolívar*, también escrita por Boal, solo pudo ser presentada en el exterior, en una gira que duró varios meses y que recorrió varios países de América Latina y Europa.

El Teatro de Arena junto con el Teatro Oficina, de José Celso Martínez Correa, fueron las víctimas principales de la censura, ambas compañías producían un teatro de profundo contenido político. El teatro no político se limitaba a pequeñas compañías locales de bajo presupuesto y sin mucha llegada al público.

El programa *Ensaio, M.P.B. nos Tempos da Ditadura* marca como un hito importante el espectáculo teatral *Opinião*, estrenado en diciembre de 1956, dirigido y escrito por Augusto Boal e interpretado, en el comienzo por Nara Leão y después por Maria Bethania, lo que significó el comienzo de su carrera artística a los 18 años. El espectáculo fue basado en la canción *Opinião* del compositor Zé Ketti, que

además interpretaba uno de los tres roles principales, el tercer protagonista era João do Vale. El espectáculo de fuerte contenido político analizaba los vínculos entre una estudiante universitaria, interpretada por Nara y Bethania, un hombre de la *favela* interpretado por Zé Ketti y un *nordestino* humilde que era el papel de João do Vale. Zé Ketti explicó en 1991 el contenido de la obra: “En 1964 la canción Opinión de mi autoría se transformó en símbolo canción de un movimiento de resistencia y aparición de expresivas falanges de la cultura brasileira [...]” (KETTI, 2009)

En junio de 1968 se producen una serie de hechos que corresponde mencionar por las consecuencias que tuvo en el futuro. El miembros del Teatro Arena estaban a la espera de que los organismos de censura autorizaran la presentación del espectáculo *Primeira Feira Paulista de Opinião*, compuesto por textos de diversos autores. El texto fue liberado pocas horas antes del estreno con 65 de sus 80 páginas prohibidas. La reacción de los artista se produjo en ese mismo momento, empezaron una huelga y marcharon al Teatro Ruth Escobar, en ese momento y apoyada por una multitud de artistas Cacilda Becker sube al escenario para proclamar que el espectáculo iba a ser estrenado sin autorización de la censura. Al día siguiente cuando los actores llegaron al teatro, este ya estaba rodeado por la policía, así que invadieron, con autorización de la actriz Fernanda Montenegro, la obra que se presentaba en el teatro Maria Della Costa y como prueba de desobediencia cantaron las canciones prohibidas.

En el tercer día los teatros de São Paulo estaban cercados por soldados y marineros. Actores y espectadores se trasladaron a Santo André y en el Teatro de Aluminio representaron la obra con el texto completo. Al día siguiente los teatros de Santo André también fueron cercados por la policía. Ese mismo día el abogado del Teatro Arena llegó con la noticia de que un juez había liberado íntegramente la obra, ese juez fue detenido meses más tarde, acusado de pertenecer a una organización guerrillera de la que nadie conocía su existencia.

A partir de ese momento la obra se presentó a texto completo. La censura, momentáneamente, fue derrotada y la respuesta fue la habitual: violencia, tortura, secuestros.

La tensión entre los trabajadores del teatro y el gobierno llegó a su auge con la versión paulista de la obra de Chico Buarque *Roda Viva*. Cuando la obra ya había

sido estrenada y por tanto autorizada por la censura los *Comandos Caça Comunistas* (C.C.C.) entraron a la sala destruyeron la escenografía y todo lo que encontraban, y golpearon a actores y actrices.

2. 4. La música durante la dictadura cívico-militar

Algunos de ejemplos de los efectos de la dictadura y la censura sobre la música.

Geraldo Vandré, es el autor de la canción *Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores*. Zuza Homem de Mello definió esta canción en el documental realizado sobre Vandré (HOMEM DE MELLO, 2009) por al Universidad de São Paulo como: “[...] una canción que hasta hoy es un verdadero espanto que la dictadura no la haya vetado [...] la música era un himno para las personas que estaban contra el gobierno militar [...]”. (HOMEM DE MELLO, 2009)

La canción fue estrenada en el *Festival Internacional da Canção Popular*, organizado por la TV Globo en el estadio *Maracanãzinho*, en setiembre de 1968. La canción provocó un profundo impacto en la sociedad de su época y así lo explican diversos autores en el documental ya mencionado: “[...] en aquel momento en que Vandré cantó en el *Maracanãzinho* parece que el público se dio cuenta que ya no era más tiempo de bromas y sí de enfrentar la política y la realidad brasilera, con una canción que terminó siendo un himno [...]” (HOMEM DE MELLO, 2009).

Según explica Victor Nuzzi en el mismo documental la canción fue creada después de la *Passeata dos 100.000* con la intención de pasar un mensaje político, según él Vandré siempre tenía una intención política en sus canciones. (NUZZI, 2009)

Solano Rivero habla sobre la relación entre el AI5 y la canción de Vandré:

[...] Inclusive aquella frase en que se refiere a los militares, en opinión, fue lo que precipitó que se decretara el AI5, porque los militares tenían mucho miedo del poder de comunicación de la M.P.B. Tanto es que interfirieron en el resultado del Festival Internacional de la Canción diciendo que esa canción no podía ganar [...] (RIVERO, 2009)

En el mismo documental se narran los hechos demuestran que la elección del ganador del concurso era un hecho importante para el gobierno de la época: “[...]”

Los militares llamaron por teléfono a la TV Globo diciendo que la canción no podía ganar el festival, pero el director de la TV Globo no le comunicó eso al jurado, que optaron por la música de Tom Jobim y Chico Buarque (*Sabiá*) [...]. (RIVERO, 2009). La canción de Vandré quedó en segundo lugar.

El público abucheó la canción de Chico Buarque y Tom Jobim, reclamando al victoria de Vandré. Días antes de la final Tom Jobim ya había sentido ese clima de hostilidad contra su canción y escribió un telegrama a Chico, que estaba en Italia pidiéndole que volviera urgentemente. Chico llegó de Italia el mismo día de la final. *Sabiá* fue interpretada por Cynara e Cybele Ribeiro, los gritos del público eran tan fuertes que casi no se podía escuchar la interpretación en ese momento Geraldo Vandré toma el escenario para reclama respeto por Tom Jobim y Chico Buarque con la frase: “La vida no se resume a festivales”.

Chico Buarque y Geraldo Vandré, de alguna forma, estaban repitiendo la historia de dos años anteriores en 1966, en que la disputa era entre la canción *Disparada* y *A banda* que empataron en el 1° lugar. El público mayoritariamente apoyaba *Disparada*, interpretada por Jair Rodríguez, y el jurado quería dar por ganadora *A banda*. Chico se presentó ante el jurado y dijo que si su canción resultaba ganador iba a negarse a recibir el premio y el jurado fue obligado a declarar el empate.

Después del AI 5 la persecución se agudizó sobre Vandré, que debió exiliarse. Vivió en Chile, Argelia, Alemania, Austria, Grecia y Bulgaria en los 4 años que vivió fuera de Brasil. Le fue permitido volver en 1973 a cambio de leer una declaración en la que decía que no tenía relación ninguna con la política, recuperó su trabajo de empleado municipal y se alejó por completo de la música.

El *Tropicalismo* fue otra de las expresiones musicales más notables de la época, aunque su música tuvo un carácter disruptivo con respecto a la *Bossa Nova* y el *Samba*. Tenía una marcada influencia en lo internacional por un lado y por otro el interés en recuperar las tradiciones populares del Brasil más profundo. La primera expresión pública del *Tropicalismo* fue en el *III Festival de Música Popular Brasileira (M.P.B.)*, organizado por la TV Record en octubre de 1967. En él participaron Caetano Veloso y Gilberto Gil tanto las canciones con las que se presentaron, como sus palabras en las entrevista que les fueran realizadas el día de la final e inclusive

la ropa (muy similar a la utilizada por los *Beatles* en ese momento) y los intérpretes que eligieron para acompañarlos (*Os Mutantes* y *Beat Boys*, ambos identificados con grupos de música pop) mostraban ese interés de romper con la tradición musical de los festivales y de todo el Brasil.

O movimento tropicalista tinha muitas novidades; trazia mudanças no padrão musical, pois inseria inúmeros estilos musicais; o tom era maior do que o usado até então e havia uma evidente fragmentação de idéias nas letras. A tropicália, como era chamada, passou a trazer elementos modernos, como guitarras e roupas de plástico. Sua intenção era atingir amplas classes populares no Brasil, ao passo que buscava continuar a linha evolutiva da MPB, promovendo também a contestação política.. Havia um forte apelo visual nas apresentações, que era a mistura de música, artes plásticas, cenografia, indumentária e dança. Esses tipos de apresentações visavam a inserir o público no espetáculo, tentando sugerir que ele fazia parte do que ocorria no palco. (BERNARDO, 2007, pág. 20.)

Los vencedores del concurso fueron Eduardo Lobo y Capinam, con la música *Ponteiro*, interpretado por el propio Edu Lobo y Marília Medalha; el segundo lugar fue para Gilberto Gil con *Domingo no Parque*, interpretado por el propio Gilberto Gil acompañado del grupo *Os Mutantes*; Chico Buarque quedó en tercer lugar con la canción “Roda Viva” acompañado en la interpretación por el grupo MPB 4; Caetano Veloso con la obra *Alegria, Alegria* quedó en cuarto lugar.

El movimiento alcanzó a otras manifestaciones artísticas como el cine, el teatro y las artes plásticas. En julio de 1968 lanzan el disco *Tropicalia ou Panis et Circencis* del que participaron Caetano, Gil, Gal Costa, Nara Leão, *Os Mutantes* y Tom Zé – acompañados por los poetas Capinam y Torquato Neto y del músico Rogério Duprat. El mismo año Caetano se inscribe para participar del *IV Festival de Música Popular Brasileira* con la canción *É Proibido Proibir*, pero la misma fue descalificada por orden del gobierno militar que estaba muy desconforme con esta nueva corriente cultural. Caetano, cuando escuchó la novedad vestido con su ropa de plástico gritó al público improvisa un discurso contra la platea y el jurado en el que grita “Ustedes no entienden nada” (según informa la biografía que se encuentra en el sitio web oficial del autor⁷)

En la madrugada del 27 de diciembre de 1968 Caetano y Gilberto Gil fueron detenidos en sus respectivas casa en São Paulo por el ejército, acusados de haber ofendido al himno nacional y la bandera del Brasil. Fueron llevados para el cuartel de

⁷ <http://www.caetanoveloso.com.br/biografia/>

Marechal Deodoro en Rio de Janeiro. Según la descripción que Caetano realizó en el documental *MPB nos tempos da ditadura* las condiciones de reclusión fueron extremas: cada uno tenía una celda individual en la cual permanecieron aislados -no podían hablar con nadie- durante todo el tiempo de la prisión, esporádicamente recibían la orden de salir al patio durante una hora y siempre acompañados de un oficial que los apuntaba con un metralleta, para impedir que hablaran con los otros presos.

Fueron liberados el 19 de febrero de 1969, aunque bajo un sistema que los propios militares llamaban de *confinamiento* según el cual debían pedir autorización para salir del país y reportarse con un coronel de la Policía Militar todos los días, además fueron obligados a volver a vivir en Salvador y dejar sus casas en São Paulo, donde tenían contratos con la TV Record.

El 20 y 21 de julio de ese año realizan dos show de despedida del público de Bahía en el Teatro Castro Alves, después parten para el exilio en Londres, que terminó enero de 1972.

El escritor José Castello en su libro, de 1994, *Vinicius de Moraes. O poeta da Paixão, uma biografia* narra las vivencias del poeta durante la dictadura cívico-militar. Un episodio que me gustaría resaltar ocurrió el 13 de diciembre de 1968. El poeta y diplomático de carrera Vinicius de Moraes se encontraba en Lisboa dando una serie de recitales junto al músico Baden Powell. Esa noche, a pesar de la tristeza y la prensa que fue a buscarlo al hotel y el teatro, el show transcurría con normalidad hasta el momento en que debía empezar al última canción, *Canto de Ossanha*, en que Vinicius interrumpe para decir unas palabras: “Hoy me gustaría decir algunas palabras con mucha tristeza”, “En mi país fue instaurado hoy el Acto Institucional Número 5. Personas son perseguidas, asesinadas, torturadas. Por eso quiero leer un poema” y mientras los músicos interpretaban el Himno Nacional Brasileiro lee su poema *Patria Minha*, que transcribo a continuación:

“A minha pátria é como se não fosse, é íntima
Doçura e vontade de chorar; uma criança dormindo
É minha pátria. Por isso, no exílio
Assistindo dormir meu filho

Choro de saudades de minha pátria.

Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi:

Não sei. De fato, não sei

Como, por que e quando a minha pátria

Mas sei que a minha pátria é a luz, o sal e a água

Que elaboram e liquefazem a minha mágoa

Em longas lágrimas amargas.

Vontade de beijar os olhos de minha pátria

De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos...

Vontade de mudar as cores do vestido (auriverde!) tão feias

De minha pátria, de minha pátria sem sapatos

E sem meias, pátria minha

Tão pobrinha!

Porque te amo tanto, pátria minha, eu que não tenho

Pátria, eu semente que nasci do vento

Eu que não vou e não venho, eu que permaneço

Em contato com a dor do tempo, eu elemento

De ligação entre a ação e o pensamento

Eu fio invisível no espaço de todo adeus

Eu, o sem Deus!... ..”

Detrás de escena Vinicius grita y protesta cuando sus compañeros le dicen que tal vez no pueda volver a Brasil, anuncia que prefiere morir que no volver.

En ese momento Portugal se encontraba, también, bajo una dictadura. A la llegada del hotel los espera un grupo de militantes a favor del gobierno. Vinicius decide encarar a la multitud y entra recitando su poema Poética I, los militantes ceden ante la poesía y se retiran en silencio.

La relación del poeta y el gobierno hasta ese momento había transitado con ciertas dificultades, él era diplomático de carrera desde 1943, pero a partir del AI 5 tuvo que enfrentar un, doloroso, proceso por el cual fue destituido y obligado a jubilarse. Desde un año antes esperaba que le fuera asignado un nuevo destino y

estaba cansado de transitar sin nada para hacer por lo pasillos del *Palacio de Itamaraty*, a pesar de que nunca había recibido informes negativos de parte de sus jefes.

En diciembre de 1968 el *Ministro de Relações Exteriores* propone trasladar a Vinicius al *Ministerio de Educação e Cultura*, pero el Presidente Costa e Silva no acepta la propuesta y ordena jubilarlo, como se había hecho con otros muchos diplomáticos de carrera. El poeta recibe el telegrama de despido con tristeza pero con cierto alivio.

Vinicius era un hombre identificado con las causas sociales, amigo de personal de miembros del Partido Comunista como Carlos Lyra y el arquitecto Oscar Niemeyer, forma parte de un grupo de intelectuales de izquierda, comprometidos con las causas sociales y la democracia del que también formaba parte el escritor Sergio Buarque de Hollanda, amigos desde muy jóvenes. Según su biógrafo José Castelo el viaje con el periodista norteamericano Waldo Frank en 1942 fue el momento en el que el poeta, que había sido formado en la derecha, cambia y empieza a enamorarse de las ideas del socialismo.

En el próximo capítulo presento una reseña biográfica de la vida Chico Buarque de Hollanda, destacando especialmente aquellos aspectos relacionados al gobierno de la época en que la obra fue escrita. Considerando no solo en 1979 si no también en años anteriores, ya que la carrera profesional de este autor comenzó muy poco tiempo antes del golpe de estado de 1964 y como se verá fue fuertemente condicionada por las autoridades; el mismo está basado en 4 biografías escritas por autores que tienen relación con él, pero esencialmente en las entrevistas que ha dado durante su carrera.

Capítulo 3:
CHICO BUARQUE DE HOLLANDA
RESEÑA BIOGRÁFICA

*Alguém me disse
 Que tu não me queres
 E que até proferes desaforos pro meu lado
 Fico admirado por incomodar-te assim
 Jamais pensei
 Que pensasses em mim
 Nunca bebemos
 Do mesmo regato
 Sou apenas um mulato que toca boleros
 Custa a crer que meros Iero-Ieros de um cantor
 Possam te dar
 Tal dissabor
 Desaforos,
 Chico Buarque,
 disco Caravanas, 2017.*

Para el desarrollo de esta sección fueron seleccionadas como guía, de las muchas existentes, 4 biografías:

- *Para seguir minha jornada y Chico Buarque para todos*, de la autora Regina Zappa (2011 y 2016) por ser autora amiga de la familia Buarque,

- especialmente de la hermana mayor de Chico Buarque y además el libro se basa en los materiales que recibió de parte de la tía de Chico;
- el libro *Histórias de Canções - Chico Buarque* de Wagner Homem (2009) por ser el autor amigo personal de Chico Buarque y webmaster de su sitio web oficial;
 - la biografía existente en su sitio web oficial⁸.

Gran parte de los datos que presento en este capítulo proviene de entrevistas realizadas por el propio autor, ya que considero que esta será la forma en que estaré más cerca de la verdad o por lo menos de lo que él mismo entiende como verdadero en su propia vida. Las entrevistas fueron seleccionadas del propio sitio web del autor y del sitio web oficial de Tom Jobim, en el cual se ha realizado un trabajo muy detallado de inventariado y digitalización de más de 1000 artículos de prensa escrita, entre diarios y revistas publicados sobre Chico Buarque; también utilicé entrevistas grabadas en video, las cuales provienen de documentales o de programas de televisión, las mismas fueron transcritas y traducidas por mí al español.

En este capítulo no es un relato de hechos de acuerdo a una secuencia temporal y sí conocer los rasgos de la personalidad del músico (como él mismo responde cuando le preguntan su profesión), así como las acciones que han llevado a transformarlo en un símbolo de la lucha contra la dictadura, en aquel momento y en general un hombre luchador por las causas populares, por la democracia y la justicia social. El mismo se concentra en el período de 1966 a 1979, ya que sus obras para niños fueron escritas en 1977 y 1979.

Francisco Buarque de Hollanda nació el 19 de junio de 1944, hijo de Sergio Buarque de Hollanda y María Amelia Alvín Buarque de Hollanda. Es el cuarto hijo de 7 hermanos. Nacido en la ciudad de Rio de Janeiro, cuando tenía dos años la familia se mudó a São Paulo, donde comenzó su carrera artística.

3. 1. Desde sus comienzos hasta el AI 5

Su padre Sergio Buarque de Hollanda era un intelectual, periodista e historiador, autor del libro *Raízes do Brasil y Visões do Paraíso*, miembro de la

⁸ El sitio está disponible en el siguiente link: chicobuarque.com.br

Izquierda Democrática, del Partido Socialista y fundador del *Partido dos Trabalhadores*; amigo de Oscar Niemeyer y de Vinicius de Moraes; fue profesor universitario en Brasil y en Europa, además de periodista, uno de los intelectuales más destacados de su época. María Amelia era ama de casa, hija de una familia de clase media conservadora, su vida estuvo guiada por su profunda fe cristiana y una gran consciencia de la responsabilidad de ayudar a los menos favorecidos.

Su primer acercamiento a la música llegó a través de Vinicius de Moraes, quien era amigo de su padre, en una entrevista de agosto de 2007 habló sobre su relación con el maestro:

Vinicius fue un gran amigo, pero en el fondo nunca dejé de verlo como una extensión de mi padre. Era una especie de padre más loco que me acompañaba por ahí, un padre de trasnoches, borracheras y confesiones exhaustas. A veces era mi padre en versión niño. Y terminó siendo un padre más íntimo. Pero muchas cosas que vi en Vinicius ya las había aprendido con mi padre. Como reírse de quien se da importancia, de quien se siente muy serio. (BUARQUE, 2007. Traducción libre de la autora)

En 1963 ingresó en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, ni su madre ni él consideraban que era posible dedicarse a la música profesionalmente, así que Doña María Amelia le puso como condición para comprarle su primer guitarra que pasara el examen de ingreso a la universidad.

Sus primeras composiciones musicales fueron hechas en la soledad de su cuarto y tenían como público privilegiado a sus hermanas menores y María Heloísa (Miúcha) su hermana mayor, quien también se dedica a la música y en esos momentos era alumna, informal, de Vinicius de Moraes.

El 31 de marzo de 1964, día previo al Golpe de Estado, Chico todavía era alumno de la *Faculdade de Arquitectura y Urbanismo da Universidade Federal de São Paulo*, según Regina Zappa (2011, pág 88.) esperaba que en ese momento se produjera una intensa reacción popular, lo que no ocurrió. Estaba tan convencido de esto que mucho tiempo antes había empezado a juntar botellas en el garaje de su casa para armar bombas molotov.

Recibió la noticia del Golpe en la universidad y así cuenta ese momento en el documental *Roda Viva*:

Recuerdo que el día del golpe militar había aquí atrás exactamente en marzo de 1964 un exposición de carteles cubanos y recuerdo que

nosotros asaltamos esa exposición y llevé para casa un cartel de la madre de Gorky [...] porque sabíamos que iba a ser cerrado horas después [...] (BUARQUE, 2006a. Traducción libre de la autora)

En el mismo documental analiza la situación de la universidad y del país en los primeros días después del 1 de abril de 1964:

El ambiente acá era muy difícil y no era solo porque yo fuera mal alumno, cambió el rector, entró una rectoría dura y cerraron el gremio estudiantil, acabaron con la posibilidad de discutir política dentro de la facultad, mis manifestaciones artísticas quedaron más limitadas [...] Empezaron a prohibir muchas cosas, el ambiente dentro de la facultad empezó a deteriorarse mucho, sentí eso dentro de que fuera de la facultad. Como ya dije varias veces: la música, las artes y la cultura de modo general fueron perdonadas en el '64, fue a partir del '68 después del AI 5 que comenzó la censura." (BUARQUE, 2006a. Traducción libre de la autora).

En el *Programa Ensaio, M.P.B nos Tempos da Ditadura* explica otros aspectos de los mismos hechos:

Empecé a envolverme en política en la facultad, porque pasé de un colegio de curas a las F.A.U. (*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de São Paulo*). En el gremio, donde se dice que yo bebía y tocaba la guitarra también ocurrían reuniones y yo acompañaba eso. No era un militante político en esa época, pero era un estudiante de izquierda. (BUARQUE, 2004. Traducción libre de la autora)

En una entrevista de 1998 a la revista *Meus Caros Amigos* explica los motivos que lo llevaron a luchar contra la dictadura a pesar de la represión, explicando que ante la imposibilidad de expresarse por otros medios como sindicatos o partidos políticos la cultura se transformó en la única forma de expresión posible ya que los límites que el gobierno dictatorial ponía eran un poco más flexibles. Más adelante en este capítulo se verán las diversas formas que Chico utilizó para sortear los límites que le ponía la censura.

Los artistas, o por lo menos una parte de ellos, se transformaron en el vehículo de comunicación del pueblo que no podía expresarse; encontraban la forma de decir lo que no se podía decir.

Y combatíamos, ¿por qué? Porque a partir de 1964, partidos políticos fueron prohibidos, sindicatos, movimientos estudiantiles, todos fueron muy afectados en 1964. El arte, la cultura no fue. Había un espacio para producir. Ese espacio hasta fue supervalorado por esta causa. Por falta de discusión política donde debía ocurrir: en el Congreso, en las universidades, en los sindicatos. (BUARQUE, 1998. Traducción libre de a autora)

Su primer trabajo profesional fue en la T. V. Record, cantando *Pedro Pedreiro*. En el mismo año 1965 es invitado a musicalizar los poemas de João Cabral de Melo Neto que componían la obra *Morte e vida Severina*, para transformarla en una obra de teatro que se presentó con éxito en São Paulo.

También en 1965 tuvo su primer encuentro con la censura: la canción *Tamandaré* fue prohibida. El *Marqués de Tamandaré* es considerado el protector de los marineros, para los militares esta canción era irrespetuosa con el personaje histórico.

El reconocimiento nacional e internacional le llegó con la canción *A Banda* con la que ganó el *II Festival de Música Brasileira da TV Record*.

En esta época cumple su sueño de volver a vivir en Rio de Janeiro y conoce a su “maestro soberano”, como dice en la canción *Para Todos*, el músico Tom Jobim, en diversas oportunidades se refirió a esta relación, que fue tan importante en su vida:

Conocí a Tom (Jobim) a través de Vinicius (de Moraes) y fue amor a primera vista. Tom no tiene nada de extraño, es un personaje muy rico, pero no tiene nada de extraño. Tiene ese lenguaje que es solo de él. Tom, como dice Caetano, tiene un repertorio, él es un repertorio y a veces cambia el repertorio. [...] (BUARQUE, 1999. Traducción libre de la autora)

En 1966, lanza su primer disco, ya había dejado de estudiar en la facultad, pero de todas formas se postuló como presidente del gremio de estudiantes por un grupo identificado con la izquierda, aún sabiendo que no iba a ocupar nunca el cargo y que era casi imposible que ganara. Para su campaña electoral uso la portada de ese disco.

Habló sobre el éxito de este disco en el Songbook de 1999:

Tuvo, principalmente en São Paulo, donde las canciones ya eran conocidas. Ahí fui contratado por la TV Record y pasé a cantar profesionalmente. Enseguida fui invitado para cantar en un programa de televisión en Rio, un programa del que yo no tenía ni la menor idea de que se trataba. Tomé un ómnibus y vine a Rio. Canté y el presentador elogió la música. Era Flavio Cavalcanti. Después alguien me dijo: “Tenía miedo de que rompiera su disco”. Él rompía el disco que no le gustaban. No sabía eso, porque no veía televisión. En mi casa no se veía televisión. (BUARQUE, 1999. Traducción libre de la autora)

Como expliqué en otro capítulo, 1967 fue el año en que irrumpió en la música el *Tropicalismo* con Caetano Veloso y Gilberto Gil como máximos representantes,

este fue un movimiento importante no solo en términos culturales, si no también en términos políticos, tanto que llevaron a Caetano y Gil a ser presos el año siguiente. Chico, que era amigo de Caetano y Gil desde el tiempo en que era estudiante, no participa de este movimiento. Esto se explica porque en aquel momento, como ya expliqué, Chico estaba componiendo con Tom Jobim y Vinicius de Moraes y el *Tropicalismo* pretendía romper con los ritmos tradicionales de Brasil, que era lo que él hacía en ese momento.

La primera manifestación pública de este nuevo movimiento fue en 1967 en el *III Festival de Música Brasileira da TV Record*, Chico presenta la canción *Roda Viva*.

En julio del año siguiente estrena la obra teatral *Roda Viva*, en el documental *Bastidores* explica el contenido de la obra:

Roda Viva era una parodia de lo que pasaba en los bastidores y en el escenario del Teatro Record, que frecuentábamos y nuestros shows. No me sentía todavía un artista del *show business*, no me sentía porque todo pasó muy rápido, y muy por casualidad, entonces yo estaba espantado con aquella cosa de los fans y las fans y de pedir autógrafa, aquello me dejaba bastante incómodo. Escribí la obra un poco para limpiar la situación porque me sentía incómodo como artista popular, como *pop star* y no tenía nada que ver con eso; era una cosa fuera de mí, una como que no tenía relación conmigo o y entonces me vi en medio de aquella roda viva y quise escribir sobre eso. La idea es esa. (BUARQUE, 2006a. Traducción libre de la autora)

Roda Viva se estrenó en Rio de Janeiro el 15 de enero de 1968, a pesar de la opinión del autor, sobre que la obra no tenía ninguna relación con lo político se transformó en un símbolo de lucha contra la dictadura. Especialmente por los antecedentes de Chico en relación a este tema.

Durante la presentación en São Paulo, el 17 de julio del mismo año el *Comandos Caça Comunistas* (C.C.C.) invadió el teatro destruyó el escenario y le pegó a los actores. Posteriormente la obra se estrenó en Porto Alegre, el día después del estreno, el 3 de octubre y los “[...] la represión cercó el hotel donde los actores estaban hospedados, secuestró dos actores después los liberó en un descampado lejos de la ciudad. Después todos fueron obligados a salir del hotel y embarcarse en un ómnibus rumbo a São Paulo.” (WERNECK, 1989, pág. 81).

En la figura 1 muestro el informe del censor Mario F. Russomano sobre el espectáculo *Roda Viva*, en este documento el funcionario se pregunta si el autor de la obra ¿sería un débil mental? Y la clasifica como degradante y subversiva.

Chico Buarque contaba así el episodio del 17 de julio:

La obra no tenía nada directamente política lo que había era un montaje muy fuerte, era provocativa y aquellos tiempos eran duros porque el AI 5 estaba para explotar en cualquier momento. Era 1968 y grupos de extrema derecha (C.C.C), grupos paramilitares se estaban preparando para atacar [...] Entraron en el teatro en San Pablo y le pegaron a algunos actores, en Porto Alegre también invadieron el teatro. Yo tengo la impresión que lo que pasó con *Roda Viva* podría haber ocurrido con cualquier otra obra, una obra de izquierda. Me contaron que, no sé si es verdad: la obra se presentaba en un teatro de dos pisos. En el piso de abajo se presentaba una obra del Teatro Opinión que era francamente política, de izquierda. En el otro piso estaba el espectáculo *Roda Viva*, me contaron, no sé si es verdad, que estos grupos llegaron para pegarle a la otra obra, pero había terminado más temprano, entonces para no perder el viaje fueron a la sala donde estaba *Roda Viva*, puede ser verdad o puede no ser. Yo sé que meses más tarde después del AI 5 una vez que fui interrogado por un general, le expliqué que *Roda Viva* era una obra sobre arte, sobre el mundo del espectáculo y no tenía nada de política; le dije que no era comunista y que la obra no era subversiva, que no tenía nada contra los militares, que era contra el *show business*; entonces el general preguntó por qué tenía un actor defecando en el casco de un soldado; entonces pensé que en versión de São Paulo habían agregado demasiadas cosas, pero no podía decir nada. No podía decir que esas no eran cosas mías [...] Después supe que en realidad esa escena ocurría en la otra obra. (BUARQUE, 2006a. Traducción libre de la autora)

Figura 1: Informe de la censura sobre la obra de teatro *Roda Viva*, 21 de junio de 1968.

S. Paul

105
11/06/68

SRA. CHEFE DA CENSURA FEDERAL EM SÃO PAULO.

Coube-me por determinação de V-S, comparecer ao teatro " O GALPÃO " à Rua dos Ingleses, no dia 21 do corrente mês, para observar o espetáculo ora encenado nêsse teatro que, recebe o título de "RODA VIVA".

Lamento que o referido espetáculo, é de fato degradante e de certo modo até subversivo.

O autor - seria um débil mental? - de nome Francisco-Buarque de Holanda, criou uma peça que não respeita a formação moral do espectador, ferindo de modo contundente todos os princípios de ensinamento de moral e de religião herdados dos nossos antepassados.

Expressões pornográficas, as mais baixas possíveis são ditas no palco com a mais vergonhosa naturalidade.

Desrespeitam todos e tudo, até a própria mãe.

Quanto aos gestos e marcação, esses acompanham as palavras de baixo calão, chegando ao absurdo de mostrar em cenas posições de ordem sexual; não esqueceram também a parte política e fazem severas críticas, até mesmo, isso de modo inteligente, provocando o espectador para tomada de posição.

É o que me cumpre infelizmente informar.

Atenciosamente,

Mário F. Russomano

Mário F. Russomano
Censor

Visto: em 21/6/68
J. C. P.

Ese mismo año se presenta, junto a Tom Jobim, la canción *Sabiá*, en el *III Festival Internacional da Canção*, el concurso se caracterizó por la competencia entre *Sabiá* y *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*, que ya fue explicada. Chico narró su visión sobre aquella disputa en el documental *Roda Viva*:

Esa historia de la conflicto ente *A Disparada* con *A Banda* es gracioso porque se repitió dos años después [...] entre *Sabiá* y la canción de Geraldo Vandré, *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*, ahí fue una batalla, entre los fanáticos a favor y en contra, resultó un escándalo en Rio en el *Maracanazinho*, era un festival de la TV Globo [...] un escándalo contra *Sabiá*, la canción mía y de Tom. Porque también en esa época los ánimos ya estaban más caldeados, fue cerca del AI 5, fue en la época que empezó la represión y las marchas, la marcha de los 100 mil en Rio de Janeiro, ya estaba todo muy caliente y eso no quedaba fuera de los festivales de música [...] (BUARQUE, 2006a. Traducción libre de la autora)

El 26 de junio los estudiantes universitarios de Rio de Janeiro organizan la llamada *Paseata dos 100 mil*, la cual fue encabezada por un gran grupo de artistas entre los que se encontraba Chico Buarque, Vinicius de Moraes, Marieta Severo (su esposa), Caetano Veloso, Eduardo de Góes Lobo (Edu Lobo), Milton Nascimento y Gilberto Gil, entre otros artistas. Este hecho fue el fin de la “buena relación” que tenía con el gobierno militar. En las figuras 2 y 3 se puede ver a Chico participando de la marcha junto a los otros artistas.

Figura 2: Passeata dos 100 mil, en Rio de Janeiro, 26 de junio de 1968. La marcha fue encabezada por varios artistas, Chico Buarque, Marieta Severo, Eduardo Lobo, Caetano Veloso y Gilberto Gil, entre otros.



Fuente: <http://www.grabois.org.br/portal/artigos/152888/2016-06-27/50-anos-da-6-conferencia-dopcdob-uniao-dos-brasileiros-contra-a-ditadura>

Figura 3: Passeata dos 100 mil, en Rio de Janeiro, 26 de junio de 1968. La marcha fue encabezada por varios artistas, Chico Buarque, Marieta Severo, Eduardo Lobo, Caetano Veloso y Gilberto Gil, entre otros.



Fuente: <http://www.grabois.org.br/portal/artigos/152888/2016-06-27/50-anos-da-6-conferencia-dopcdob-uniao-dos-brasileiros-contra-a-ditadura>

3. 2. El exilio

El 18 de diciembre de 1968, cinco días después de decretado el *Ato Institucional N.º 5*, la policía entra en la casa de Chico y es llevado detenido, fue liberado horas después. En ese momento la joven esposa de Chico, Marieta Severo, estaba embarazada de su primera hija, Silvia.

El episodio de la detención fue narrado después en la canción de 1974 *Acorda amor*, firmada por Julinho de Adelaide:

Acorda, amor

*Eu tive um pesadelo agora
 Sonhei que tinha gente lá fora
 Batendo no portão, que aflição
 Era a dura, numa muito escura viatura
 Minha nossa santa criatura
 Chame, chame, chame lá
 Chame, chame o ladrão, chame o ladrão*

Acorda, amor

*Não é mais pesadelo nada
 Tem gente já no vão de escada
 Fazendo confusão, que aflição
 São os homens
 E eu aqui parado de pijama
 Eu não gosto de passar vexame
 Chame, chame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão*

*Se eu demorar uns meses
 Convém, às vezes, você sofrer
 Mas depois de um ano eu não vindo
 Ponha a roupa de domingo
 E pode me esquecer*

Acorda, amor

Que o bicho é brabo e não sossega

Se você corre, o bicho pega

Se fica não sei não

Atenção!

Não demora

Dia desses chega a sua hora

Não discuta à toa, não reclame

Clame, chame lá, chame, chame

Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o o ladrão, chame o ladrão

(Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)

En el documental *MPB nos tempos da ditadura* narra los hechos del día en que fue detenido:

Yo viajé a Italia el día 2 de enero de 1969. Yo no tenía una participación en la vida política del país. Fui detenido en diciembre poco después del AI5, en ese momento se creó un clima de terror, todo el mundo las personas, un poco, se escondían y yo no veía motivo para esconderme de nada. Un día de mañana temprano me sacaron de la cama, los sujetos entraron en mi cuarto con el portero del edificio atrás, el Sr. Jacinto y me llevaron. Me llevaron al D.O.P.S., en la Plaza XV en Rio, estuve un tiempo ahí esperando y después me llevaron para el 1er. Ejército, pasé el día entero ahí. Había un General que era violento, hacía amenazas y me decía que me iba a quedar ahí. Al final de todo, donde no había ninguna acusación, ellos preguntaban qué quería decir con *Roda Viva* y qué estaba haciendo en la *Paseata dos 100.000* al lado de ese "negro sucio", que era Gilberto Gil. Yo decía que *Roda Viva* no tenía nada de político [...] (BUARQUE, 2004. Traducción libre de la autora)

En enero del año siguiente viaja a Francia para participar en un festival en la ciudad de Cannes y después cumplir con el contrato que tenía con una grabadora, en Italia, por un disco en italiano. Una vez allá las noticias sobre el Brasil, posterior al AI 5 y el aumento de la represión, cada vez más violenta fueron retardando el retorno. Por otra parte el embarazo de Marieta le hacía más difícil su vuelta al país.

El mismo Chico explica así los motivos del exilio:

En la época mi esposa Marieta (Severo) estaba embarazada de mi primer hija, Silvita. Entonces fui a cumplir, hacer lo que tenía que hacer en Italia y volver 15 días después. Mientras estábamos allá recibimos noticias de lo

que pasaba en Brasil y la situación era cada vez más peligrosa, fue cuando Caetano y Gil fueron presos. Ellos fueron detenidos el 2 de enero, pero yo supe eso cuando estaba en Italia. (...) Ahí nos fuimos quedando en Italia, Marieta con el embarazo no podía volver. Vinicius fue a Roma también y se convirtió en padrino de Silvita que nació a fin de marzo. Yo salí de Brasil el día 2 de enero del '69. El AI 5 fue el 13 de diciembre del '68, fue cuando la censura cerró todo, los diarios, muchas personas fueron presas. Durante algunos días entre el AI 5 y mi partida no teníamos nada, me encontraba con personas en los bares y hablábamos de que una persona u otra había ido preso.[...] No había seguridad para volver a Brasil. No sabíamos cuanto tiempo iba a durar ese régimen arbitrario, la dictadura en Brasil y cuanto tiempo aquel terror, aquella desinformación. No era solo una dictadura no había sensación de que hubiera un poder determinando lo que pasaba, ¿fulano va a ser preso?, ¿fulano va a ser liberado?, era algo que venía de todas partes, teníamos noticias de personas presas en todos los lugares de Brasil: por este o aquel motivo o por ningún motivo, entonces la situación era muy difícil, era totalmente arbitrario. (BUARQUE, 2004. Traducción libre de la autora)

La vida en el exilio no fue fácil. Al principio los shows eran muchos debido al éxito, que todavía resonaba en Italia de *A Banda*. Una vez que el impacto de la canción fue deteriorándose comenzaron las dificultades económicas. Chico estaba prácticamente sin trabajo y a punto de perder el apartamento que había comprado en cuotas en Rio de Janeiro. Resuelve pedir ayuda a su amigo Toquinho (Antonio Pecci Filho), a quien conocía desde la juventud, juntos realizaron shows en los lugares más impropios, incluyendo fiestas privadas, en las que actuar era un padecimiento, ya que el público no conocía la mayoría de las canciones obligándolos a cantar *A Banda* muchas veces. Para ayudarlos la cantante Josephine Baker los invitó a acompañarla en una serie de conciertos que realizó por Italia.

La situación económica de la familia mejoró con el contrato que Chico firmó con la grabadora Polygram para grabar un disco. El proceso para grabar ese disco tuvo enormes dificultades, pero no podía prescindir del dinero que le estaban pagando y tampoco podía volver a Brasil. En una entrevista cuenta como fue grabado el disco:

La cuestión del trabajo estaba solo empeorando (N. R. : en Italia, donde Chico estaba exiliado en 1968) y lo que me salvó fue una grabadora, la Polygram, porque mi antigua grabadora se desentendió. La Polygram me contrató y me dio un adelanto de dinero. Así logré vivir en Italia un poco mejor. Pero tenía que grabar el disco allá. (BUARQUE, 1978, página 9. Traducción libre de la autora.)

Las dificultades en el exilio eran muchas, entre ellas la de no tener familiares o amigos cerca, además de no encontrar con quien jugar al fútbol, deporte que practica hasta el día de hoy dos veces por semana.

Así describe las dificultades de su vida en Italia:

Además de los pocos amigos que tenía italianos, estaban los brasileros que pasaban por Roma, que era una fiesta cuando venían, pero pasaban poco [...] En la época había muchas dificultades de comunicación, hablar con Brasil era muy difícil, el teléfono era caro, se escuchaba muy mal, muchas cosas no se podían decir [...] Era muy difícil crear una relación personal en una situación de esas, todo brasileros que aparecía y no se sabía bien quien era podía ser un militar, no se sabía con quien uno estaba hablando. Inclusive las personas que eran forajidas y que supuestamente eran de izquierda había que ser desconfiado todo el tiempo, entonces era una situación en el sentido afectivo. [...] Si yo hubiera hecho una carrera aquí en Italia, si mis discos se hubieran vendido bien, tal vez me habría queda, pero acá no tenía una situación profesional que me permitiera vivir [...] y era difícil teniendo mujer e hija y tenía el problema de extrañar Brasil, de querer hacer alguna cosa importante profesionalmente, volver a hacer música, volver a grabar, volver a vivir de la música y acá no se podía. (BUARQUE, 2005a. Traducción libre de la autora)

En una entrevista de la revista *Veja* explica que pensar que su música podía ser útil a alguien le permitió sobrellevar el desamparo y el desánimo que sentía durante el exilio:

¿Desanimo? Sí. Casi desamparo, pero surgía la idea de que si me estaban prohibiendo todo lo que hacía era porque tenía alguna importancia. Mi trabajo entonces podía serle útil a alguien. Mi resistencia también. Entonces solo podía resistir y continué. (BUARQUE, 1976. Traducción libre de la autora.)

La familia volvió a Brasil en 1971, con la promesa de grabar un nuevo disco y Marieta embarazada de Helena su segunda hija. Vinicius de Moraes, uno de los que más acompañó a la familia en estos días fue que más los estimuló a volver, pero le dijo que volviera haciendo mucho escándalo, que su vuelta no pase desapercibida.

Uno de los argumento fue de Vinicius de Moraes: “vuelve, pero vuelve haciendo mucho ruido”. Yo tenía un disco grabado en Italia, un disco que fue hecho en condiciones un poco complicadas [...] ese disco iba a ser lanzado, la TV Globo iba a hacer un programa especial: con escándalo. (BUARQUE, 2005a. Traducción libre de la autora)

Desde mi perspectiva este período complejo y difícil del exilio demuestra el compromiso de un joven Chico Buarque en su lucha contra la dictadura, es claro que podía haber vuelto mucho antes y quedarse callado frente a lo que estaba pasando, en lugar de eso su opción fue quedarse en Italia y esperar el momento en que pudiera volver, pero volver a protestar y luchar por todo aquello que considera justo.

3. 3. Después del exilio: la censura

En 1970 vuelve a vivir en Brasil y comienza la etapa más combativa contra el gobierno militar. Graba en un compacto la canción *Apesar de Você*, el público desde un principio entendió que *você* era el presidente Medice, pero las autoridades demoraron un poco más en hacer esta asociación y el disco llegó a ser vendido. Chico explica así cual fue su intención al escribir la canción:

Quando llegué a Brasil a primeira canção que gravei, em um compacto simples, foi *Apesar de Você*, em um primeiro momento foi liberada, o disco foi editado, a música começou a ser escutada na rádio e começou a ter um certo sucesso e aí pah!!!. Queriam que eu dissesse que *Você* era o General Medici, mas não era, era uma generalidade, uma situação, era tudo. (BUARQUE, 2005a. Traducción libre de la autora)

El pah!!! se refiere a la prohibición de la canción, su amigo Wagner Homem cuenta esta historia en su libro *Histórias de Canções - Chico Buarque*:

Chico acababa de mostrar a nova composição para Vinicius e prevendo problemas com a censura, decidiu consultar a seu amigo Manuel Barenbein. O experientado produtor opinou que só haveria problemas se os censores percebessem que havia segundas intenções. E em um primeiro momento, não houve problemas. Para surpresa geral, a letra foi liberada. Gravada, vendeu mais de 100 mil discos compactos em uma semana. Tudo ia bem, até que uma nota publicada em um diário de Rio de Janeiro insinuou que *Você* era o presidente Medici. Chico, já estava preparado e disse cínicamente que se tratava de uma mulher muito mandona. A ideia não prendeu. A polícia recolheu as cópias do disco das lojas, invadiu a fábrica para destruir o estoque, proibiu sua execução na rádio [...] Felizmente, não conseguiu desaparecer a matriz que foi utilizada em o disco de 1978. (HOMEM, 2009, pág. 86. Traducción libre de la autora.)

A partir de ese momento fueron varias las estrategias que debió implementar para poder hacer pública su obra y superar la censura, en la siguiente entrevista

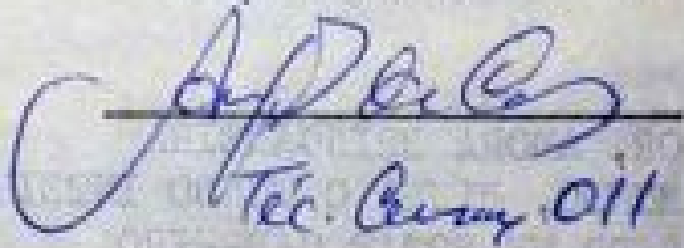
relata el proceso de negociación que el abogado de la grabadora tenía que hacer en Brasilia con las autoridades para poder grabar las canciones prohibidas:

A veces al censura prohibía una canción entera y el abogado de la grabadora corría para Brasilia. Muchas veces el abogado llamaba por teléfono de allá para decir que si cambiaba una palabra, la música iba a ser liberada. Casi siempre bobadas, como en *Partido Alto*, en que *títica* cambió a *coisica*, *brasileiro* se convirtió en *batuqueiro*, cosas así. Era el precio para el disco pudiera salir. En el disco que grabé en vivo con Caetano Veloso, la grabadora tuvo que poner aplausos para esconder una palabra prohibida. El aplauso quedó evidentemente falso. (BUARQUE, 1999. Traducción libre de la autora.)

Los aplausos fueron agregados la canción Bárbara, en la cual muestra una relación íntima entre dos mujeres: Ana y Bárbara. Las última palabras de la estrofa: *E mergulhar no poço escuro de nós duas*, fueron tapadas por aplausos, en el medio de la canción.

En la figura 4 se muestra el informe del *Conselho Superior de Censura* (C.S.C) sobre la canción *Partido Alto*, según el funcionario en la canción no se trata con el mínimo de respeto al generoso pueblo brasileiro que compra los discos de Chico y asiste a sus shows.

Figura 4: informa de la censura sobre la canción *Partido alto* 14 de marzo de 1972.

Paracer:
 Deus e Jesus Cristo já não são mais Ce-
 los em que nós nos apoiávamos quando as afli-
 ções da alma e terrena nos apouentavam. isto é u
 e pode imaginar pelo que o poeta de tão lin-
 anções traz nesta sua lêtra, em que joga com
 is sem o mínimo de respeito.
 Se é engraçado ou infelicidade para o/
 ter nascido no Brasil(2º verso), país on-
 e vive e encontra este pôvo tão generoso que
 á o sustento comprando e tocando seus discos
 ando-o régismente nos seus shows, afirmo que
 tá nos gozando ou então estará entre uma in-
 minoria, dêede que milhões se orgulham desta
 onde o progresso aos olhos do mundo é inegá
 Opino pelo V E T O.
 GB, 14.3.72

 Téc. Censur. 011

Fuente: <https://www.documentosrevelados.com.br/geral/as-cancoes-de-chico-buarque-nocontexto-da-ditadura-militar/>

En esta época era llamado a declarar ante el Departamento de *Ordem Política e Social* (D.O.P.S.), casi semanalmente. El D.O.P.S. era responsable de investigar todos los movimientos sociales y fiscalizar los sindicatos, entre sus funciones estaba la de producir informes sobre las organizaciones sociales y

prontuarios de presos políticas y personas a ser investigadas. Así contó la situación vivida con este organismo:

En la época más difícil, quedaba ofendido o indignado, pero no era tanto por la censura y si por todo lo que trancaba. Tuve un período en el que era intimado a declarar en el D.O.P.S casi todas las semanas. Yo hacía el circuito universitario de shows y siempre pasaba alguna cosa. A veces cantaba una canción prohibida, otras veces ni la había cantado, pero era periódicamente llamado al D.O.P.S. Un día miré al inspector, que siempre me trataba mal y grite: "No aguanto más esta situación". Manifesté mi indignación de una forma que dejó al sujeto sorprendido. [...] Además de las canciones censuradas había shows prohibidos, shows con censores en la platea en el camarín. No era juego. Ese período fue desde mi vuelta de Italia en 1970 hasta 1974. (BUARQUE, 1999. Traducción libre de la autora.)

Desde 1967 la prensa hablaba de un distanciamiento entre los miembros del Tropicalismo y Chico, especialmente con Caetano Veloso. Esta disputa era más ficticia que real y terminó en noviembre de 1972. Los días 10 y 11 de ese mes, en el teatro Castro Alves de la ciudad de Salvador, Chico y Caetano realizaron dos recitales, que se destacan en la historia de la música tanto por su calidad musical como por su importancia histórica. Las figuras 5 y 6 muestran partes del expediente iniciado por el *Ministério da Aviação* en relación a estos conciertos. Para cerrar el segundo recital los artistas deciden interpretar la canción *Apesar de Você*, pero sin cantar letra. El público cantó la canción, que estaba prohibida desde 1970, las autoridades del Ministerio de Aviación denunciaron el hecho a la Policía Federal y los artistas fueron llamados a declarar al D.O.P.S., otra vez.

Figura 5: copia de la denuncia realizada por altos mandos del *Ministerio de Ejército y Ministerio de Aeronáutica* sobre los recitales del 10 y 11 de noviembre de 1972, de Chico Buarque y Caetano Veloso, ante la Policía Federal, que formaba parte por el Ministerio de Aeronáutica en 1972.

INFORMAÇÃO

Do: Inspetor de Polícia Federal - EDUARDO HENRIQUE DE ALMEIDA
 Ao: Sr. Superintendente Regional do DPF na Bahia
 Ass.: Informação - presta

Senhor Superintendente,

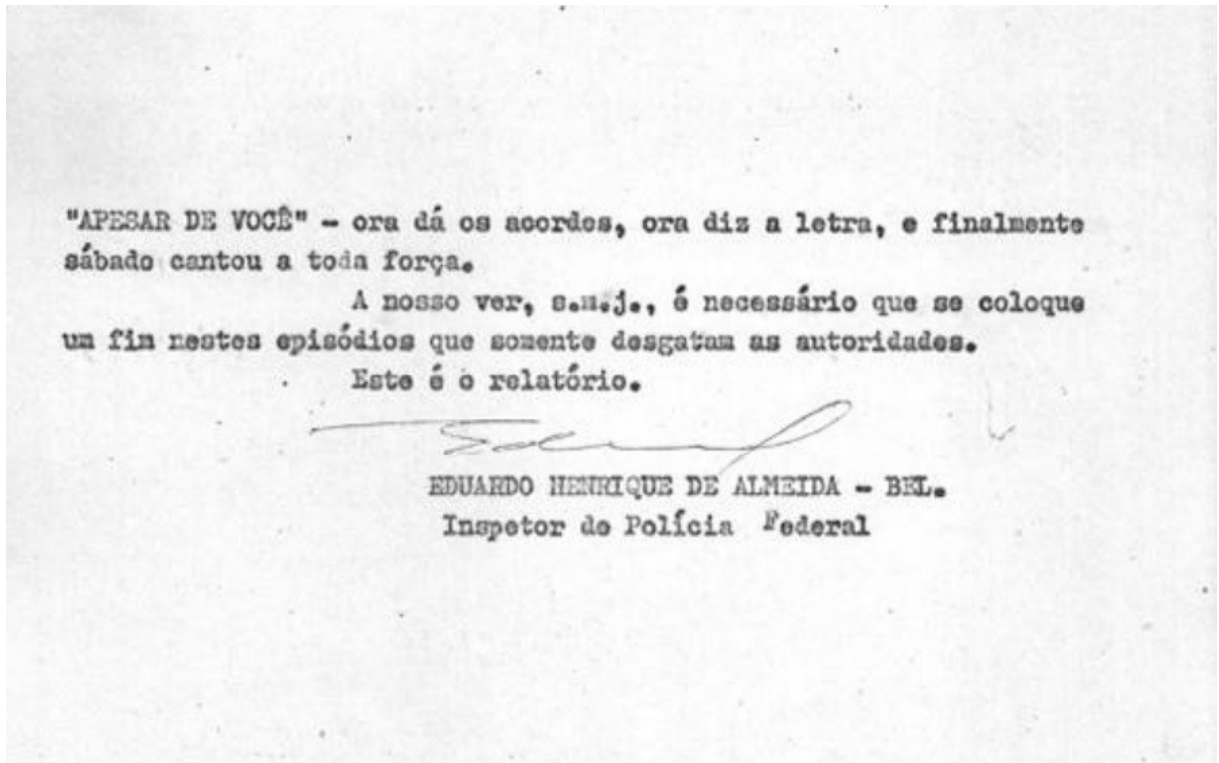
I - DOS FATOS DENUNCIADOS

Informo que no dia 11 do corrente (sábado), encontrava-me nesta Delegacia, tirando serviço de inspetor de dia, quando conpareceu a esta dependência, o Superintendente em exercício, Dr. ARY / GUIMARÃES DE ALMEIDA, juntamente com o Major CASALES e o Coronel JUAREZ, da Aeronáutica. Pelo último foi dito que ao assistir no dia anterior ao show de CHICO BUARQUE DE HOLANDA e CAETANO VELOSO, no Teatro/Castro Alves, presenciou durante a referida apresentação cenas que feriam a moral das famílias ali presentes, bem como atitudes do Sr. CAETANO VELOSO que de certa forma indis põs o público contra as autoridades presentes. Em síntese, foram feitas as seguintes observações:

- 1 - Apresentação de CAETANO VELOSO como um homosexual, pintado de baton e com *angelitos* afeminados.
- 2 - Apresentação de uma música "ANA", de Chico Buarque de Holanda, na qual existem termos imorais - "sacana", etc.
- 3 - Apresentação de uma Senhora, convidada de Caetano Veloso, que cantou samba de roda, no qual fazia referência aos olhos e os artistas presentes colocavam as mãos nos olhos, boca, ídem, as mãos na boca e finalmente dizia no "lelé, lalá" e os artistas colocavam as mãos no sexo.
- 4 - No final do show, Caetano Veloso chamou o público para o palco dizendo "o teatro é do povo". Conforme o relato ainda do Coronel JUAREZ, dezenas de pessoas subiram ao palco, colocando a estrutura do mesmo em perigo, e com isso foi necessário a intervenção / de bombeiros, os quais foram vaiados após ter Caetano Veloso dito: / "É, o teatro não é do povo!".

II - DA MISSÃO

Figura 6: copia de la denuncia realizada por altos mandos del *Ministerio de Ejército* y *Ministerio de Aeronáutica* sobre los recitales del 10 y 11 de noviembre de 1972, de Chico Buarque y Caetano Veloso, ante la Policía Federal, que formaba parte por el Ministerio de Aeronáutica en 1972.



Fuente: <http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/8520-documentos-da-ditadura-sobre-chicobuarque#foto-165265>

De estos dos recitales se grabó el disco *Chico e Caetano juntos e ao vivo*, que se lanzó ese mismo año y en 1988 fue reeditado en CD .

En 1971 edita el disco *Construção* con gran éxito comercial, “vendió 140.000 copias en las primeras 4 semanas, la empresa Phillips (productora del disco) se vio obligada a contratar dos empresas para imprimir la gran cantidad de copias que se necesitaron para satisfacer la demanda de 10.000 por día.” (HOMEM, 2009, pág. 94). Chico habla sobre este disco que marca un nuevo comienzo como artista, si bien sus canciones ya mostraban preocupación por las causas sociales en este disco esta idea está todavía más marcada:

Creo que el disco *Construção* es un disco más maduro, es el disco de la madurez después de mi estadía en Italia [...] para mí es un disco nuevo,

que no tiene nada que ver con los discos anteriores. Digo esto no solo por la temática social si no porque formalmente mi música es más sólida, tenía más noción de lo que estaba haciendo. (BUARQUE, 2005a. Traducción libre de la autora)

Ese mismo año escribe la obra *Calabar, elogio da traição* junto a Ruy Guerra. El texto de la obra fue aprobado en una primera instancia, esto permitió iniciar el proceso de montaje. Antes de ser estrenada todas las piezas de teatros debían dar una función para el censor, quien daba, o no, la autorización. Esta obra nunca fue estrenada porque los funcionarios no se presentaron a la función destinada a ellos. Posteriormente la palabra calabar fue prohibida y Chico tampoco pudo usarla en el título del disco con las canciones de la obra.

Así cuenta él mismo la historia de la obra:

Calabar es una obra que escribí con Ruy Guerra, esa sí era más politizada y tomó un episodio de la historia de Brasil durante las invasiones holandesas, fue la historia de Calabar, la condena de Calabar como traidor y pretendíamos discutir, a partir de esa historia, que era una traición. ¿Calabar era traidor o no era traidor? Lo que tenía implicaciones en la discusión de lo que sería un traidor en la época, los años '70. En fin discutía menos la historia de Brasil y más la actualidad de la época, en la medida de lo posible. Existía una censura, mandamos la pieza a la censura y fue aprobada entonces empezamos a montar el espectáculo y la censura que tenía que aprobar el montaje, no fue a verla y llevó los productores a la quiebra. Los productores que éramos nosotros, los productores quebramos. Ellos, ni siquiera, podían alegar que habían prohibido el espectáculo porque nosotros teníamos los papeles que liberaban la obra. Aquello fue muy raro porque los diarios tenían prohibido publicar noticias sobre la prohibición de la obra y el público llegaban a la billetería y no entendían por qué el espectáculo había sido anunciado y no estrenaba nunca [...] Ya habían unos carteles preparados: 'Lea el libro, asista a la obra y compre el disco' y el libro fue liberado, porque para la literatura no había censura. Salió el libro *Calabar*, el espectáculo simplemente dejó de existir, nada hablaba más de él y el disco que se llamaba *Chico canta Calabar* se terminó llamando *Chico canta* porque la palabra "calabar" fue prohibida y las personas no entendían por qué. Nadie sabía esa historia de Calabar. (BUARQUE, 2005b. Traducción libre de la autora.)

En las figuras 7 y 8 se puede ver el informe del *Ministério do Ejército* sobre la obra *Calabar*, en el mismo el funcionario considera que la obra es propaganda subversiva, además de inconveniente y consecuente. La prohibición de la obra y el momento en que esta se hizo explícita, cuando todo estaba preparada para el estreno, significó una pérdida económica muy grande para Chico Buarque y Ruy Guerra que además de autores eran los productores de la obra.

Figura 7: carátula del expediente del *Ministerio do Exército* sobre la obra Calabar, 22 de octubre de 1973.

1314/x.
S-103-2

CONFIDENCIAL

MINISTÉRIO DO EXÉRCITO
GABINETE DO MINISTRO
CENTRO DE INFORMAÇÕES DO EXÉRCITO
- S-103 -

BSB, 22 Out 73.

P A R E C E R

"CALABAR, O ELOGIO DA TRAIÇÃO"

1. ASSUNTO

A peça teatral em epígrafe é da autoria dos subversivos CHICO BUARQUE DE HOLANDA e RUY GUERRA. Será produzida por "FERNANDO TORRES PRODUÇÕES", que, segundo noticiário da imprensa, destinou um investimento de 300 mil cruzeiros para a encenação.

É uma peça musical, com músicas de CHICO BUARQUE e letras dele e de Ruy Guerra. Além desses constam da ficha técnica:

Atores:

- BETTY FARIA
- TETÊ MEDINA
- HÉLIO ARI
- LUTERO LUIZ
- ANTÔNIO GANZAROLLI
- FLÁVIO SANTIAGO
- ODILON WAGNER
- PERFEITO FORTUNA
- DEOCLIDES GOUVEIA

Direção:

- FERNANDO PEIXOTO

Arranjos:

- EDU LOBO

Direção Musical:

- DORI CAYMI

Cenografia:

- HÉLIO EICHBAUER

Coreografia:


- SDNEK

Figurinos:

- ROSA

Assistente de direção:

- MÁRIO MASSETI.

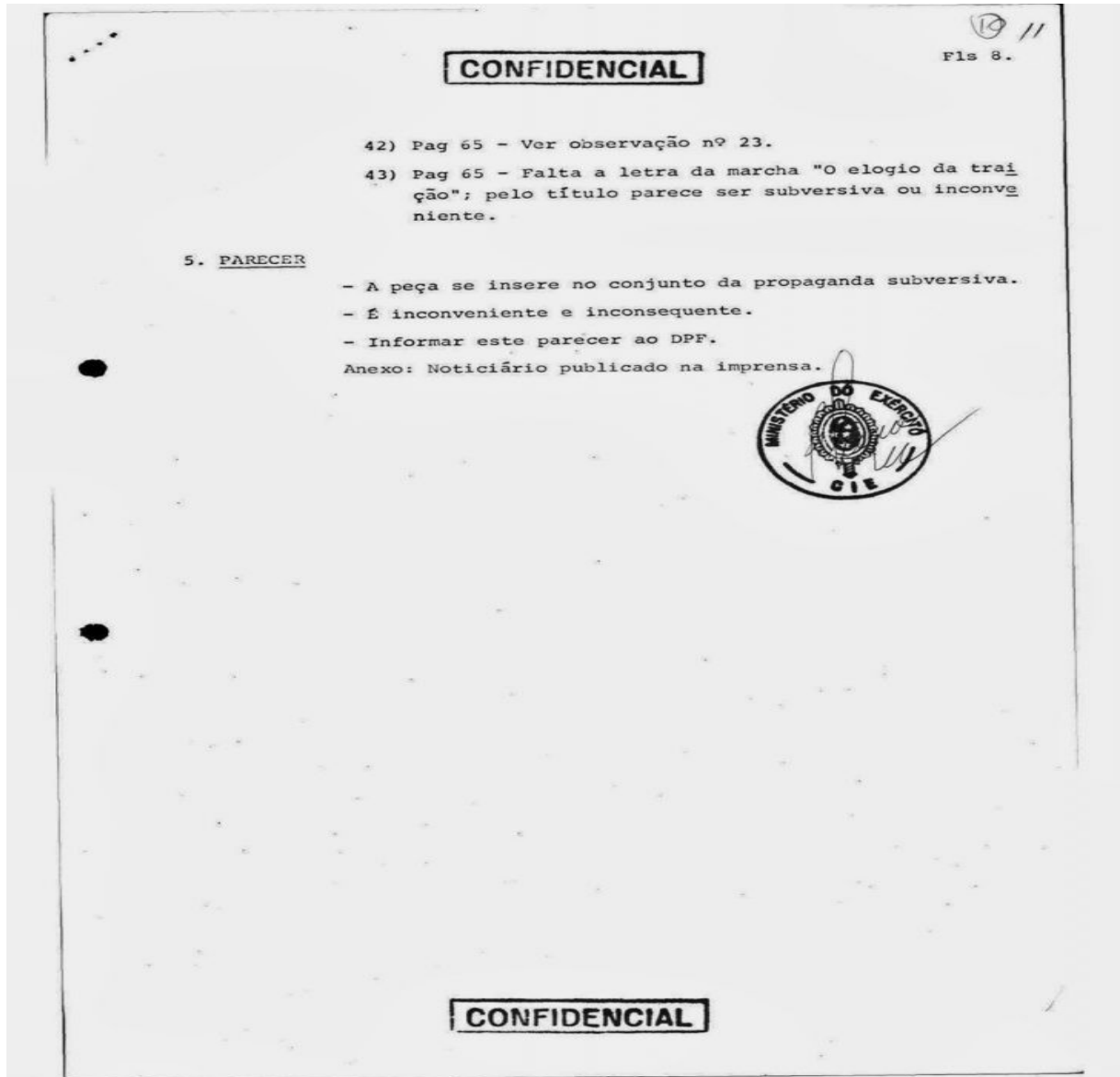


MARIA SÓFIA FALCÃO
ARQUIVO NACIONAL
Comissão Permanente de Acesso
Presidente

CONFIDENCIAL

Continua...

Figura 8: última página del expediente del *Ministerio do Exército* sobre la obra Calabar, 22 de octubre de 1973.



Fuente: https://pt.wikipedia.org/wiki/Calabar:_o_Elogio_da_Trai%C3%A7%C3%A3o

En otra entrevista explica la relación entre el éxito comercial y la censura, a través del ejemplo de lo sucedido con el disco de la música de esta obra:

Los momentos de perplejidad, cuando son bien dirigidos, solo pueden conducir a la acción, a los hechos. Nada de lástima. Ni de decir que artista censurado es promovido y vende más. Para un razonamiento honesto y realista, podemos citar números. El L.P. *Chico canta* tenía que llamarse

Chico canta Calabar. Con la prohibición de la otra el título fue cortado. La tapa también fue censurada y fue toda blanca. Y el *Chico canta* del título ¿qué cantaba?. Muy poca cosa, apenas algunas letras o pedazos de letras permitidos por la censura ¿Piensa que eso generó promoción? Fue el disco mío que menos se vendió. Censura no rinde nada, ni divulgación. (BUARQUE, 1976. Traducción libre de la autora.)

En 1975 se estrena su tercera obra de teatro obra *Gota d'Água*, escrita en conjunto con Paulo Ponte, esposo de la actriz Bibi Ferreira, quien interpretaba a la protagonista. Está basada en una obra de Eurípides: Medea, pero adaptada a la vida en una *favela* de Rio de Janeiro. Es la historia de una madre que por celos de su pareja mata a sus hijos.

Para poder ser estrenada la obra sufrió grandes modificaciones impuestas por la censura. Sobre la relación de la censura y esta obra dijo:

Primero sufrió una cantidad violenta de cortes, entonces se mandaron recursos a Brasilia, parecido con lo que está pasando con la *Opera (Opera do Malandro)*. Hubieron discusiones, cortar una palabrota aquí, pero no hay otra mejor para poner en ese lugar, cedimos aquí, cedimos allá, se negoció, en fin. Con todo la obra consiguió sobrevivir, además era un texto muy grande y aprovechamos algunos cortes de la censura para acortar la pieza que terminó siendo muy larga de todas formas. (BUARQUE, 1978. Traducción libre de la autora.)

En 1976 la obra es premiada con el Premio Moliere, el más importante entregado al teatro en Rio de Janeiro. Ninguno de los dos autores fue a recibirlo, lo que provocó una gran discusión en su momento, muchos críticos los llamaron de orgullosos por esta actitud. Sin embargo este fue un gesto de protesta contra la censura que imponía el régimen, reclamando por aquellas obras que habían sido prohibidas; como explica Chico en la siguiente entrevista:

Mucha gente dijo que era una actitud orgullosa, antipática. Pero una actitud antipática hay que tener de vez en cuando. En este caso porque las personas se olvidaron que en 1975, cuando *Gota d'Água* fue considerada la mejor obra, para citar solo un caso: *Abajur lilás* de Plenio Marcos, fue prohibida. Este mismo año *Rasga corazón* de Oduvaldo Viana Filho, tuvo abortada una tentativa de puesta en escena, también por orden de la censura. Paulo Pontes y yo conversamos y llegamos a la conclusión de que sería poco ético ponerse un smoking e ir a recibir un premio que tal vez no debería ser nuestro. Si *Abajur lilás* o *Rasga corazón* hubieran logrado llegar al público y lo por lo tanta disputar aquel premio ¿nosotros

hubiéramos sido los elegidos? Por eso no fuimos. (BUARQUE, 1978. Traducción libre de la autora)

En esta entrevista se puede ver otra actitud de Chico en la cual muestra su rebeldía contra la censura y las prohibiciones que imponía el gobierno. No ir a recibir este premio le significó un gran número de críticas a ambos autores de la obra, pero el carácter de ambos les impidió aceptar un premio que consideraban injusto.

Chico tenía un contrato con la discográfica Phillips, por el cual tenía que grabar un disco por año, en 1975 casi todas sus canciones habían sido prohibidas. Para cumplir su obligación con la discográfica grabó un disco con canciones de otros autores, el disco se llamó *Sinal fechado*. Entre los autores se encontraba un desconocido Julinho de Adelaide.

En setiembre de 1974 Julinho da la única entrevista de su vida al escritor y periodista Mario Prata, amigo de Chico Buarque que en la época trabajaba en el diario Última Hora. En la entrevista habla muy mal de Chico, entre otras cosas dice que es un mal cantante.

Julinho de Adelaide escribió 3 canciones, que pasaron por las oficina de la censura sin problemas. En un show de 1974 Chico explicó que Julinho era el primer artista que pasaba de las páginas policiales de los diarios para las páginas de espectáculo, pero que después volvió a las páginas policiales tan rápido como se había ido. Cuando el C.S.C. descubrió el verdadero origen de las canciones empezaron a exigir el documento de identidad del autor, así Julinho de Adelaide dejó de existir.

El el Songbook de 1999, el autor explica la situación política en 1974:

Quando inventé a Julinho de Adelaide (en 1974) el clima ya estaba un poco más blando. Hay que diferenciar un poco la época de Médici de la época de Geisel. Era dictadura sí, la tortura continuaba, mataron a Vladimir Herzog, pero nos sentíamos un poquito menos sofocados en el tiempo de Médici. Para que yo creara Julinho de Adelaide, para jugar con eso, ciertamente el clima ya era menos sofocante que antes. (BUARQUE, 1999. Traducción libre de la autora)

Así Julinho de Adelaide fue otra forma de escapar de la censura cuando se dio cuenta que sus canciones eran rechazadas solo por llevar su firma. Éste episodio provocó que el C.S.C. comenzara a pedir documento de identidad de los autores, lo que lo obligó a buscar otras estrategias.

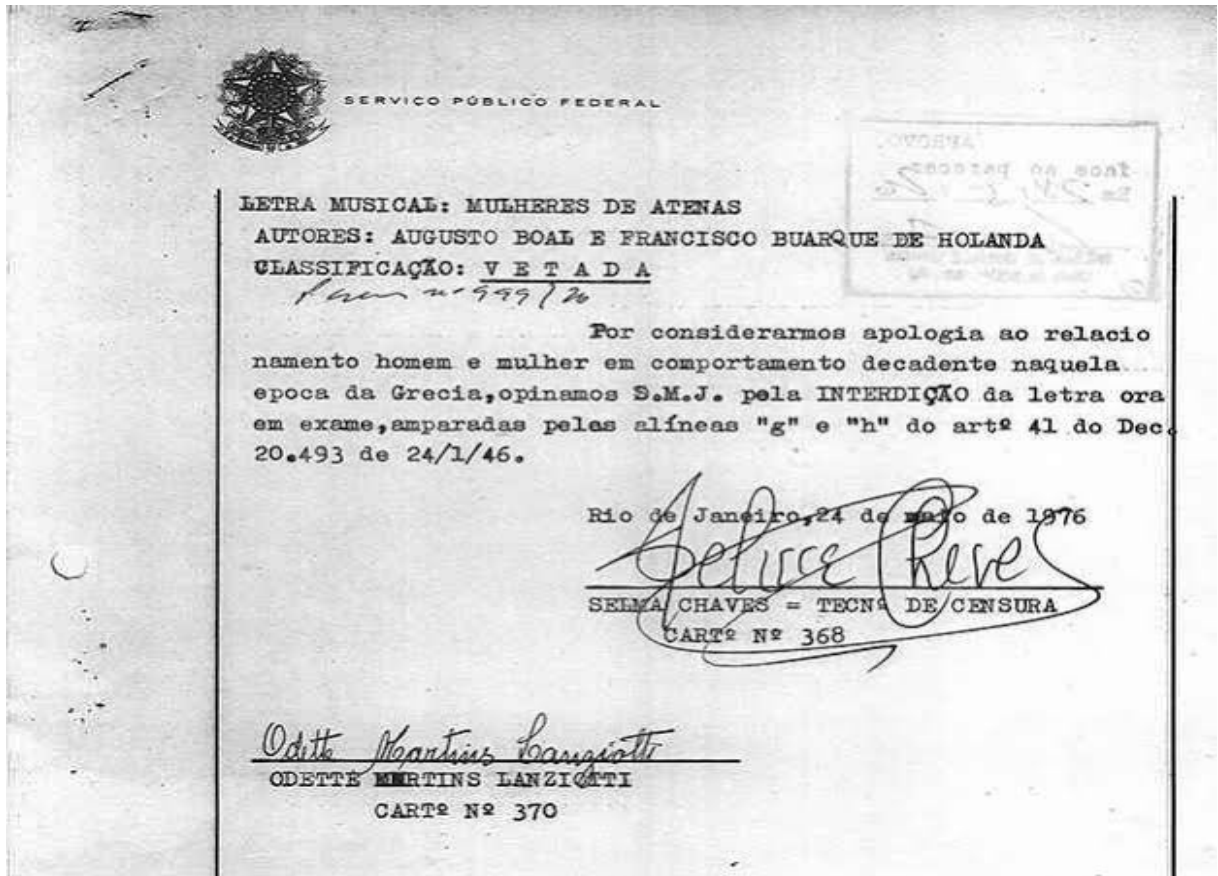
El disco de 1976, *Meus caros amigos*, incluía las canciones *Mulheres de Atenas*, escrita sobre un texto del dramaturgo Augusto Boal, que había sido liberada después de muchas modificaciones y *Meu Caros Amigos* que se transformó en una referencia para todos los exiliados. El éxito del disco fue tal que se sintió inhibido de volver a escribir canciones y solo pudo editar un disco con canciones nuevas en el año '79, cuando grabó las canciones de la *Opera do Malandro*.

En el siguiente texto Augusto Boal explica el significado de la canción *Meus Caro Amigos* para quienes eran obligados a vivir en el exilio. Otra muestra de la preocupación del autor con la situación política que padecían e la época:

Fue así, tranquilo y a gusto que me acordé del día en que estábamos almorzando – con Paulo Freire, su esposa y su equipo; Darcy Ribeiro y otros amigos exiliados – en la casa donde vivíamos Cecilia, yo y nuestros hijos, en Lisboa, en Campo Pequeno – [...] cuando, en el postre, mi madre que estaba de visita me dijo que me había traído una carta de Chico. Pusimos la carta cassette en la vitrola y, por primera vez escuchamos *Meu Caro Amigo*, con Francis Hime al piano. Hablábamos de tristezas y escuchamos un canto de esperanza.
Chico resistía aquí en Brasil, escribiendo *Apesar de Você* y *Vai Passar* y nosotros ayudábamos a resistir allá afuera, cantando nuestra amistad. Su lírica era la más pura poesía épica: su “querido amigo” eramos todos nosotros y todos nuestros amigos eran suyos. Emociones existen muchas [...] Algunas son irrepetibles” (BOAL, apud HOMEM, 2009, pág. 143. Traducción libre de la autora)

En la figura 9 se muestra el informe del C.N.C sobre la canción *Mulheres de Atenas*, en él se considera que la canción era una apología del relacionamiento decadente entre hombre y mujeres de la antigua Grecia. La canción estaba firmada por Chico Buarque y Augusto Boal, autor de la letra, que estaba exiliado en Portugal.

Figura 9: informa de la censura sobre la canción *Mulheres de Atenas*, 24 de mayo de 1976, se observa que aparece el nombre de Augusto Boal, a pesar de ser autor de la letra. En ese momento Boal se encontraba exiliado en Portugal.



Fuente: <https://www.documentosrevelados.com.br/geral/as-cancoes-de-chico-buarque-no-contexto-da-ditadura-militar/>

Os *Saltimbancos*, su tercera obra de teatro, fue inicialmente un disco de música para niños, que después se transformó en un musical para teatro.

El musical se estrenó en Rio de Janeiro, São Paulo y Bahía, en 1977. Ese mismo año se editó a través de la empresa Polygram el disco con las canciones.

En 2007 la editorial José Olympio publica el libro con ilustraciones de Ziraldo y 2018 se realizó la décima edición a través de la editorial Autêntica. Por su parte el disco con las canciones fue reeditado en formato CD en 1999 por la empresa Universal Music y continúa editándolo hasta hoy.

Os *Saltimbancos* es una versión de *I Musicanti*, un disco grabado por el grupo vocal italiano Ricchi e Poveri, en 1976. La música era de Luiz Eniquez Bacalov y las

letras de Sergio Bardotti que además fue el productor. Las canciones estaban basadas en el cuento tradicional Los músicos de Bremen.

En Brasil el disco fue traducido y adaptado por Chico Buarque que además fue el productor. El elenco estaba integrado por Miúcha Buarque de Hollanda, que interpretó la gallina; Nara Leão fue la gata; Ruy Alexandre Faria, el perro; Magro Waghabi, el burro, Bebel Gilberto (sobrina de Chico Buarque), Silvia Buarque de Hollanda y Helena Buarque de Hollanda, estaban a cargo de los coros. Como el propio Chico explica el disco fue un emprendimiento casi familiar, ya que participaron su hermana e hijas, además de sus amigos: Nara Leão, con quien cantó la canción *A Banda* en el Festival de 1966; Ruy Alexandre Faria y Magro Waghabi miembros del grupo MPB-4. La base musical que se utilizó fue un regalo de Sergio Bardotti, que Chico trajo en un fonograma desde Italia.

El disco tiene 12 canciones: *Bicharia*, cantada por el coro infantil; *O jumento*, cantada por Magro; *Um dia de cão*, cantada por Ruy, *A galinha*, cantada por Miúcha; *Historia de uma gata* cantada por Nara Leão; *A cidade ideal*; *Minha canção*; *A pousada do bom barão*; *Todos juntos*; *Esconde, esconde*; entre otras.

Para la obra de teatro fue necesario realizar cambios en elenco: Miúcha siguió interpretando a la gallina; se incorporó Marieta Severo (esposa del autor), que interpretó a la gata; el actor Grande Otelo fue el burro y Pedro Paulo Rangel el perro. El director fue Antonio Pedro.

En 1981 se filmó una versión para cine titulada *Os Saltimbancos Trapalhães*, protagonizada por la actriz Lucinha Lins, Renato Aragão y los demás miembros del grupo humorístico de televisión *Os Trapalhães*. En esta versión se usaron las canciones del primer disco y otras nuevas que Chico compuso especialmente. El mismo año se editó el disco con las canciones de la película.

El mismo Chico Buarque contó así la historia en una entrevista realizada para conmemorar los 40 años del lanzamiento del disco y de la obra de teatro:

Saltimbancos partió de un disco italiano, no era una pieza de teatro, un espectáculo teatral, era un disco para el público infantil llamado *I musicanti*, que es basado en la historia de los hermanos Grimm. Las composiciones de ese disco eran de Bacalov y de Sergio Bardotti, que era mi traductor, de Vinicius, de mucha música brasilera. Yo le dije a él: "voy a intentar lanzarlo en Brasil"; y retribuir las versiones que él hacía del portugués para el italiano. Yo traje de Italia las bases y le propuse a mi

grabadora lanzar un disco infantil. Había poco mercado para canciones infantiles, me acuerdo de aquellos disquitos con las canciones de Braguinha y João de Barros, creo que ni Xuxa existía todavía, no me acuerdo. Era una novedad y la grabadora aceptó porque las bases ya estaban prontas. Fue una grabación casi familiar, quien cantaba era Miúcha, mi hermana; Nara, que es casi una hermana y dos miembros de la MPB-4. Grabamos ese disco y el disco sorprendió porque tuvo mucho éxito. A partir de ahí vino la idea, ya no me acuerdo de quien de montar eso en teatro. Tal vez de Antonio Pedro que fue el director. Montamos eso en el *Caneção* con Miúcha, Marieta Severo haciendo de la gata que en el disco era Nara; Miúcha era la gallina que ya hacía en el disco; Grande Otelo era el burro y había otro actor; y un coro de niños que eran mis hijas, las hijas de mi amigos. Fue un gran suceso, fue una temporada larga y a partir de ahí surgieron varios montajes; hasta hoy aquí o allá aparecen *Os Saltimbancos*. Fue una sorpresa para todo el mundo, hasta para los autores porque el disco en italiano no tuvo mucho éxito, allá no hubo obra de teatro, no hubo nada y acá esa historia pegó. Quién sabe por qué. (BUARQUE, 2016. Traducción libre de la autora)

Como se ve *Os Saltimbancos* fue un esfuerzo personal de Chico, a quien la paternidad le hizo comprender la necesidad de que existiera música para niños de calidad, también fue una forma de retribuir la amistad de Sergio Bardotti, quien era su amigo y había sido un gran apoyo en el período del exilio, especialmente durante la conflictiva grabación del disco en Italia, ya que fue el responsable de la traducción de las canciones al italiano y su adaptación.

En 1977 el músico y periodista Nelson Motta escribió un artículo para el diario *O Globo* en el que cuenta sus sensaciones al ver el musical en el teatro. Según Motta “*Os Saltimbancos* es el mejor espectáculo para adultos en cartelera en ese momento”. Motta completaba así su crónica: “Me sentí invadido por una luminosa emoción delante de la profunda demostración de amor y respeto de Chico Buarque para los niños brasileños, mostrándoles en un lenguaje simple y directo algunos valores fundamentales para la vida de tantos adultos y niños”. (MOTTA, apud. ROGERIO. 1977. Traducción libre de la autora). El periodista se refiere a que en la obra se plantean valores como la solidaridad y la búsqueda de soluciones colectivas a los problemas por encima de las soluciones individuales.

En el cuento los animales se escapan de los humanos quienes los oprimían y explotaban en el trabajo, salen a buscar su libertad la cual solo encuentran formando un grupo musical en el que todos se ayudan entre sí. En la pieza de teatro se repite esta historia, el detalle es que los personajes humanos eran representados por personas disfrazadas con muñecos gigantes vestidos con ropa que recuerda mucho

a un uniforme militar (como se puede ver en las figuras 10, 11 y 12), así *Os Saltimbancos* eran, a mí criterio, una forma más de escapar a la censura, pasando un mensaje para los niños y otro más concreto para los padres.

Figura 10: obra *Os Saltimbancos*, en la foto se pueden ver los muñecos gigantes que representaban a los humanos.



Fuente: www.jobim.org

Figura 11: obra *Os Saltimbancos*, en la foto se pueden ver los muñecos gigantes que representaban a los humanos.



Fuente: www.jobim.org

Figura 12: obra *Os Saltimbancos*, en la foto se pueden ver los muñecos gigantes que representaban a los humanos.



Fuente: www.jobim.org

En una entrevista para Rádio do Centro Cultural São Paulo, del 10 de diciembre de 1985, explicó que sus hijas los llevaron a pensar en el público infantil, el cual le era ajeno hasta el momento, es decir fue una forma de aproximarse a ellas, de interactuar y producir algo juntos, las dos mayores fueron parte de los coros del disco. Queda claro que Chico no tenía interés en el público infantil por sí mismo, como ocurre con *Chapeuzinho Amarelo* también nombrado en esta entrevista, ambas obras surgieron de un interés particular que no volvió a surgir, ni siquiera cuando se convirtió en abuelo. Otro aspecto a destacar es que deja bien claro la falta de interés de la empresa discográfica en grabar este disco, que apenas toleró que se editara para no contrariar al artista y porque la producción fue de muy bajo costo, ya que las bases musicales habían sido cedidas gratuitamente por Bardotti.

Periodista - ¿De dónde surgió su interés por hacer obras infantiles?

Chico – Es fue por mis hijas; es evidente que no tenía ninguna preocupación pedagógica anterior, ni una relación mayor con niños. Solo me interesaron los niños cuando mis hijas comenzaron – no a nacer, porque yo no me llevo bien con bebés – pero sí a manifestarse, cuando surgió la necesidad de conversar más con las niñas. *Chapeuzinho Amarelo* fue bien eso. Es una historia que le contaba a mi hija antes de dormir. Después le di una forma más literaria para publicar el libro. Son historias que yo le cuento hasta hoy a esa hija que tiene 10 años, la última que todavía escucha mis historias y de vez en cuando me llama para llevarla a dormir y que le cuente historias; entonces yo invento historias que me vienen a la cabeza. *Saltimbancos* fue eso también. La verdad fue solo una versión, una adaptación del texto de un disco italiano, en una época en que no había producción específica para niños en Brasil.

Es gracioso porque hoy en día existe una producción volcada para el mercado infantil muy grande y en esa época era un descrédito total. Solo pude lanzar ese disco porque mi amigo Sergio Bardotti me cedió un fonograma con toda la base musical y todo gratis. Yo traje el paquete aquí para Polygram, con la cual tenía contrato, y dije: “Es solo llamar cuatro cantantes y grabamos este disco”. Y ellos: “Ah. Todo bien” Para hacerme una broma, para no contrariarme, para que no me enojara. Dejaron que grabara el disco y al final fue grabado por Miúcha, Nara, o Magro e o Rui, cuatro cantantes y el coro; fue la producción más barata del mundo y la venta fue sorprendente para la época. Creo que vendió 100 mil discos. [...] (BUARQUE, 1985. Traducción libre de la autora).

Su cuarta obra para teatro fue la *Opera do Malandro*, que se estrenó en Rio de Janeiro el 26 de junio de 1978. “La Opera”, como la llama el autor en diversas entrevistas, fue un gran éxito de público, tanto que tuvo una versión en São Paulo y en el exterior en Uruguay y Argentina. Mostraba la corrupción y su relación con la

política y la policía en la década del '40, que tenían gran parecido con lo que pasaba en Brasil en el momento en que fue escrita. El disco con la música se editó en 1979.

En esta obra los *malandros* de la *Rua da Lapa* de Rio de Janeiro se jubilan sus cuchillos para transformarse en candidatos federales con un aparato oficial, es decir que se transforman en funcionarios del gobierno federal y empiezan a salir en las páginas de los diarios que muestran la vida de la alta sociedad.

En esta obra también se le da una enorme trascendencia al lugar de la mujer, que no tiene un papel sumiso o de víctima, si no que es activa y lucha por sus intereses tanto en lo afectivo como en lo económico: la protagonista, una joven de la alta sociedad, se une a la banda de *malandros* para lograr la independencia económica de su padre. También se cuestionan sentimientos que aún hoy parecen imposibles de ser cuestionados, como la madre que le dice a su hija que si pudiera la recogería del cordón umbilical para meterla nueva mente en su vientre, de donde nunca debería haber salido.

Chico cuenta el proceso de creación de la obra:

No sé. No se puede responder [...] en esta obra surgió la idea y un mes después empecé a escribir, eso partió de una idea de Luis Antonio Martínez Correa en un grupo de trabajo coordinado por él, se estudió la Ópera de los Mendigos de John Gray y la Ópera de los tres vintenes de Brecht; miramos todas las películas y tuvimos clases de historia sobre el *Estado novo* que fue la época en que resolvimos colocar la acción de la obra y fue desde ahí que empecé a trabajar. (BUARQUE, 1978. Traducción libre de la autora)

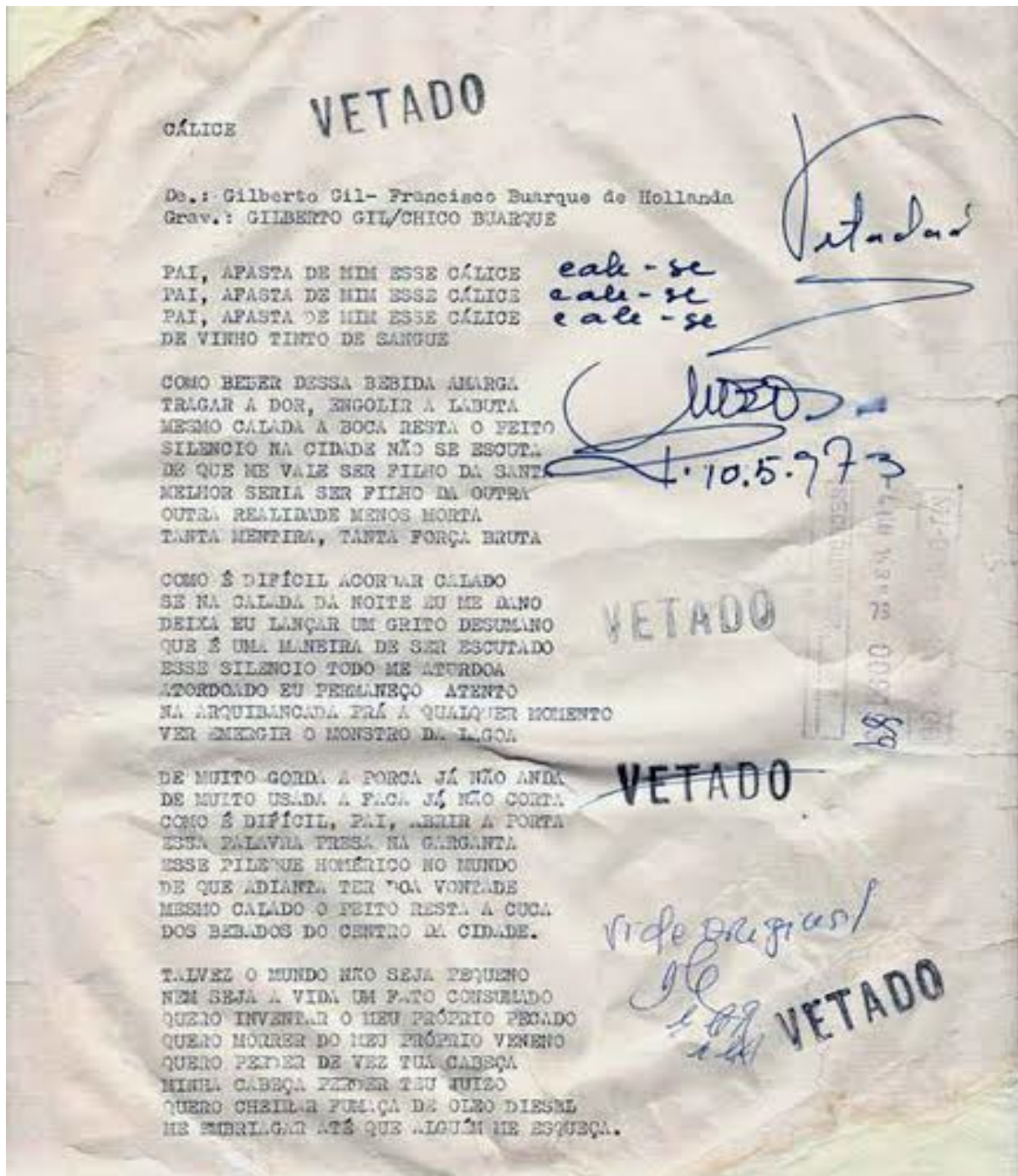
Como se explicó antes todas sus obras de teatro sufrieron los golpes del régimen militar, a través de la censura y esta no fue la excepción, en este caso el cuestionamiento pasó por las palabras que eran consideradas inapropiadas, aún para el público adulto, esto llevó a tener que volver a negociar con el C.S.C. para poder estrenar la obra. La siguiente entrevista fue realizada mientras este proceso se desarrollaba:

No, las palabrotas salen. Hay algunas palabras que no pueden ser completamente prohibidas. El texto de ese trabajo volvió ahora y tuve que trabajar mucho con él. Hubo que ceder y cortar unas palabrotas, dejar "un hijo de puta", cortar un "puta que te parió". Y siempre es así. Son cosas que hoy cualquier niño dice en el Maracanã. En el Maracanã se puede, en el teatro no. (BUARQUE, 1978. Traducción libre de la autora)

También en ese año edita un disco en el que incluye canciones que hasta el momento habían sido prohibidas como *A Pesar de Você*, como ya se explicó había sido prohibida en 1971 y que a pesar de los militares haber entrado en la fábrica con la intención de romper todas las copias y las grabaciones originales, estas sobrevivieron y pudieron ser usadas para este disco.

También fue grabada la canción *Cálice* escrita en 1973 junto con Gilberto Gil y que fuera prohibida el día en que iba a ser estrenada al público. El 10 de mayo de 1973, el diario *O Globo* anunciaba el estreno de la canción *Cálice* (como se puede ver en la figura 13). La nueva obra iba a ser presentada al público esa noche en el festival *Phono 73*, en la ciudad de São Paulo, organizado por la empresa discográfica Phonogram. El mismo día se firmó la resolución del C.S.C. en la que se prohibía la canción, habían descubierto el juego de palabra entre *cálice* y *cali-sse* (cállese en portugués).

Figura 13: informa de la censura sobre la canción *Cálice*, 10 de mayo de 1973.



Los músicos ya habían ensayado la canción por lo que decidieron interpretar la música sin letra y solo decían la palabra *cálice* cuando correspondía. El concierto terminó cuando la empresa organizadora decide desconectar los micrófonos, en el momento Chico explica al pública que la canción no había sido autorizada para ser cantada.

También forma parte del disco de 1978 *Pequeña Serenata Diurna* del músico cubano Silvio Rodríguez. En ese año Chico y Marieta habían viajado por primera vez a Cuba, según cuenta la periodista Regina Zappa (2016, pág. 97), para ser jurado de un concurso organizado por Casa de las Américas, a pesar de que los ciudadanos brasileros tenían prohibido viajar a Cuba. A la vuelta de ese viaje fueron detenidos en el aeropuerto junto al escritorio Antonio Callado y su esposa y solo fueron liberados en la noche de ese mismo día. La policía secuestró los discos, libros y cassettes que llevaban fueron secuestrados por considerarlos suversivos. En la figura 14 se puede ver el artículo del 29 de febrero de 1978 del Diario *O Globo* en el cual se narran los hechos de ese día, la foto muestra al autor saliendo de declarar.

Figura 14: artículo publicado en el diario *O Globo*, el 21 de 2 de 1978 narrando la detención de Chico Buarque y Antonio Callado al volver de un viaje a Cuba.



Fuente: www.jobim.org

Según la biógrafa Chico se encontró socialmente con Fidel Castro en 3 ó 4 oportunidades, ya que continuó viajando a Cuba. En esos viajes estableció amistad con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés de quienes ha incluido canciones en sus discos y ha compartido recitales en Cuba, Brasil y Argentina.

La canción Pequeña Serenata Diurna habla sobre la grandeza de vivir en un país libre. Dado que el autor es cubano se puede pensar que el país libre al que se

refiere es Cuba, un país socialista, también se puede ver bajo la perspectiva de que es necesario vivir en país libre, no como Brasil que estaba bajo una dictadura.

En el documental *Certas palavras com Chico Buarque* de 1980 Chico habla sobre la gran cantidad de similitudes que existen entre el Nordeste brasileiro y Cuba: el paisaje y hasta la cara de las personas, pero ve cosas muy diferentes, pone el ejemplo de los niños que “tienen cara igual a los niños *nordestinos*, pero no tienen las piernitas flacas y la barriga enorme”, que son señales de desnutrición.

En la canción *Pivete*, escrita para el disco de 1978, muestra la preocupación por la miseria en la infancia y cuenta la vida difícil de los niños de la calle. En ella repite una frase que escuchó de unos niños que pedían limosna en las calles de Rio de Janeiro que después fueron asesinados por los Comandos de Exterminio: *Monsieur have money per mangiare*.

Tanto mar fue prohibida en 1974, en esta canción habla sobre la Revolución de los Claveles en Portugal, que provocó la caída del dictador Antonio Oliveira Salazar que gobernaba el país desde 1926. En 1978 este proceso había terminado y perdido su carácter revolucionario, por lo que la canción fue grabada con una letra nueva.

3. 4. ¿El fin de la censura?

A partir de 1978 se produce una cierta apertura de la censura, que como se dijo le permitió grabar canciones que hasta el momento habían sido prohibidas y una canción de un autor cubano.

En una entrevista de ese año explica los motivos que lo llevaron a grabar estas canciones y expresa su preocupación sobre la situación del país, que mostraba una aparente mejoría en relación a los límites que el régimen imponía a los artistas y a los ciudadanos en general para expresarse:

En este momento que estoy grabando esta entrevista (1978) estamos asistiendo a un proceso de liberación de un sector de la música, es hora de grabar las canciones que fueron prohibidas para dar satisfacción al público, pero no es para estar agradecido ni muy contento, hay que estar muy atento porque nada impide que todo vuelva al estado en que estaba. (BUARQUE, 1984. Traducción libre de la autora)

Chico explica el verdadero significado de esta apertura y de la liberación de sus canciones fueran liberadas. En su opinión no se trataba de un paso hacia la democracia o de un sentido de arrepentimiento de las autoridades, si no de un acto de propaganda en el cual se pretendía mejorar la imagen del gobierno:

Ahora que se pretende vender la idea de una apertura democrática es evidente que se va a usar todo lo que se pueda, entonces la publicidad quiere usar la liberación de algunas canciones más como símbolo, pero eso no quiere decir nada, todavía quedan muchas cosas para ser liberadas. (BUARQUE, 1984. Traducción libre de la autora)

En una entrevista de la revista *Veja* de 1976 habló sobre las consecuencias de la censura en la cultura y especialmente en el arte; también expresa su inconformidad con la situación actual en la cual, aún cuando existía una mayor flexibilidad no había libertad.

Estadísticamente sí, inclusive ha habido revisiones de algunas prohibiciones anteriores, pero no podemos alegrarnos solo por eso. El problema es más grave. La censura tiene que terminar y no volver nunca más. Ella mutila todas las características de una época. Esos jóvenes que están empezando a hacer música ahora. ¿Se imagina? En los primeros intentos, como ha habido tantos y tantos que nadie sabe todo lo que ya fue prohibido. Eso produce una monstruosidad de auto censura, fatal para cualquier tipo de actividad creadora. Hay una generación que nació dentro de la censura, para la cual el certificado de liberación es tan necesario como el documento de identidad. Para mí, para una generación que se crio casi sin censura es chocante tener que mandar textos, a veces muy íntimos – toda creación requiere una entrega muy particular – para que la examine un funcionario y decida si puede ser divulgada o no. con el joven que surge ahora no es así. Por eso hay tanta gente componiendo en inglés, porque es más fácil que pase por la censura [...]” (BUARQUE, 1976. Traducción libre de la autora)

El escritor uruguayo Eduardo Galeano, en 1986, escribió un relato breve sobre el acoso que Chico Buarque sufría por el gobierno militar:

1974. Río de Janeiro. Chico Buarque. Esta dictadura lastima a la gente y ofende a la música. Chico Buarque, hecho de música y gente, canta contra el poder. De cada tres canciones, la censura le prohíbe o la mutila dos. Un día sí y otro también, la policía política lo somete a largos interrogatorios. A la entrada, le revisan la ropa. A la salida, Chico revisa los adentros para ver si los policías no le han metido un censor en el alma o si no le han

incautado la alegría en un momento de distracción. (GALEANO, 1996, pág. 264)

En 1979, año de la primera publicación de *Chapeuzinho Amarelo*, Chico fue entrevistado por el programa *Vox Populi* de la *TV Cultura*, en esta entrevista responde sobre la situación política del país y su perspectiva de futuro, me parece interesante recordar algunas de las preguntas y sus respuestas que permitirán comprender mejor como Chico observaba aquel momento histórico, también habla del lugar del arte en la historia y de la posibilidad de este en incidir sobre el fin del régimen dictatorial:

Pregunta de Antonio Fagundes: “Ellos nos cortan las piernas, prohíben nuestras películas, nuestras canciones. Es seguro que nuestro arte los incomoda, pero actúan como si el arte pudiera derribar un gobierno. ¿Usted piensa que nuestro arte es capaz de derribar un gobierno?”

Chico - Hasta ahora el arte no derribó ningún gobierno, pero ayuda un poco a cambiar las cosas. Yo ya tenía una cierta desconfianza sobre eso, pero desde un tiempo a esta parte, creo que no fue tan inútil todo lo que hicimos, es una cosa chica, pero en nuestro trabajo como artistas hay siempre algo que se puede hacer. El hecho de que no vaya a derribar el gobierno no puede servir como argumento para no hacer nada, siempre hay algo para hacer. No es porque no va a derribar un gobierno que vamos a dejar de decir lo que pensamos.”

Pregunta de Fernanda Montenegro: ¿Usted ve alguna luz al final de túnel?
Chico - Fernanda, estoy viendo una luz al final del túnel, claro que sí. La única cosa que podemos ver es esa luz, que permite, por lo menos, decir las cosas solo decir. No cambió nada en esencia. Yo soy un artista que pretende estar al lado del pueblo brasileiro [...] por lo menos uno puede ver esa luz al final del túnel de que habrá, tal vez, justicia social, de que habrá dignidad para el ser humano. (BUARQUE y otros, 1979. Traducción libre de la autora)

En una entrevista del mismo año a la revista *Veja* le preguntaron sobre la utilidad del arte, Chico responde sobre la diferencia entre las expectativas que las personas tienen sobre su arte y la expectativas que el tiene:

No tengo condiciones de ver de afuera, cual es la importancia de mi trabajo, pero a veces me pasa por la cabeza si la música, inclusive la música más revolucionaria, tendría condiciones de alterar de alguna forma el proceso político. Ahora prohíben tantas cosas, que estoy obligado a creer que una canción, una obra de teatro, una película, importan dentro de un contexto general. Esa es una impresión de afuera para adentro, causada por las prohibiciones. De adentro para afuera mi tendencia es a despreciar un poco lo que hago porque soy un sujeto lleno de dudas, de auto críticas. (BUARQUE, 1979. Traducción libre de la autora)

En otra entrevista, realizada en 1979, cuestiona el concepto tradicional de democracia y el proceso político, de supuesta apertura de la dictadura, que se estaba desarrollando:

Aunque hubiera elecciones directas mañana donde los analfabetos no votan, donde otros ganan salario de hambre y son obligados a vender sus votos no hay una representación de lo que es Brasil como sociedad. Son las personas de *Brejo da Cruz*. En la democracia las personas empiezan a sentirse responsables, no son más tuteladas, por el bien común. Él forma parte de una nación, de una sociedad y es algo que no estaba ocurriendo, éramos todos irresponsables, yo no me sentía responsable por nada durante los 20 años de autoritarismo. La sociedad brasileira autoritaria transformó a las personas en individualistas. Lo que tuvimos hasta ahora y lo que tendremos durante un buen tiempo es un poder que no emana del pueblo. No fue electo directamente, creo que de todas el pueblo, indirectamente, legitimó y comprendió que Tancredo Neves es el camino más viable, si no el único, para llegar a un gobierno popular. (BUARQUE, 1979. Traducción libre de la autora.)

En en el documental *Vai Passar* volvía a analizar su relación con la censura en la década del '70. Estas palabras nos permiten comprender que él era consciente de que incomodaba a las autoridades:

No guardo resentimiento ninguno, no me posiciono como víctima porque la verdad es que la dictadura me molestó bastante, pero yo también los molesté bastante a ellos. No fue poca cosa y tengo eso muy claro: nada fue gratis. Claro que hoy puedo considerar que fue una injusticia, porque fue una situación injusta para todos nosotros, para los artistas y para todo el Brasil. A partir del AI 5 comenzó a existir la censura previa para algunos diarios para textos de televisión, para teatro y para la música popular. Para poder grabar una canción había que someter la letra al Departamento de Censura de la Policía Federal. Cuando me decían que tenía que cambiar un verso para que la canción fuera liberada, yo lo cambiaba. Claro, yo quería que la canción fuera escuchada. Muchas veces cuando exigían que un verso fuera cambiado era por puro ejercicio de poder: si cambiaba un verso por otro que decían prácticamente lo mismo ellos quedaban satisfechos y yo también. Tuve mucha experiencia con teatro, ahí era un comercio. Un comercio de palabrotas. Aprendí que cuando un texto iba para la censura teatral tenía que tener un exceso de palabrotas, ahí prohibían 20 "puta que te parió" y dejaban un "hijo de puta", pero aquel "hijo de puta" era más importante que todo lo más. Con la música pasaba lo mismo, descubrí también un sistema gracioso que era mandar una letra enorme, con una introducción y un final. En el centro estaba la letra verdadera y a veces con ese relleno la canción era liberada, pero no estaba obligado a grabar toda la letra, podía grabar un pedazo, entonces grababa el pedazo que era el verdadero. Existían todos esos juegos, que estimulaban al artista a crear trucos para confundir al adversario. (BUARQUE, 2005a .Traducción libre de la autora)

3. 5. La política partidaria

En el documental *Saltimbancos* (2006b) cuenta, con cierta gracia, que por culpa de su querida niñera se transformó en un niño comunista. La señora estaba enamorada de uno de los recolectores de basura, pero no se podían casar porque el señor tenía un salario muy bajo y en cambio el padre que tenía el mejor trabajo del mundo, estar sentado escribiendo o leyendo, podía mantener 7 hijos. Según sus palabras esa fue la primera vez que reconoció lo que eran las injusticias sociales.

Su participación en la política partidaria estuvo limitado, entre otros factores, por la dictadura. Un persona que siempre estuvo ligada a las causas populares no se identificaba con los partidos autorizados hasta el momento por el gobierno.

Estos cambió con el surgimiento del *Partido dos Trabalhadores* (P.T.), fundado el 10 de febrero de 1980. La relación con Lula da Silva le llegó a través de su padre quien formaba parte del *Centro Democrático Brasileiro*, un grupo de intelectuales de izquierda.

Esto fue lo que su hermana Ana respondió al ser consultada a través de una red social sobre como comenzó el vínculo de su padre y la familia con Lula da Silva:

Mariana, mi padre era parte de un grupo de intelectuales progresistas que acompañaban con interés y admiración el surgimiento de un movimiento sindical de trabajadores metalúrgicos que, en plena dictadura militar, osaban cuestionar a los patrones y ó el poder. El régimen autoritario estaba caminando al fin y Lula comenzó a pensar, junto con compañeros y algunos intelectuales que tal vez fuera el momento de fundar un partido político volcado a la defensa del pueblo más desprotegido. No sé quien presentó a Lula a mi padre, pero de ese grupo de amigos que participó de la fundación del P. T. estaban el sociólogo Florestan Fernandes, o Profesor Antonio Candido y el crítico de Arte Mario Pedrosa. (Ana de Hollanda. 2019. Traducción libre de la autora)

Sergio Buarque de Hollanda participó de la ceremonia de fundación del Partido dos Trabalhadores en el colegio Sion, en São Paulo y fue el afiliado número 3 al partido, según se puede ver en las fotos del Centro Sergio Buarque de Hollanda⁹, donde se guarda toda la documentación del P. T.

⁹ <https://acervo.fpabramo.org.br/index.php/encontro-nacional-de-fundacao-do-pt-sao-paulo-sp-10-fev-1980-colegio-sion-credito-nair-benedicto>

Desde ese momento y hasta el presente son muchas las muestras de admiración de Chico hacia Lula da Silva, en 1980 fue la mayor atracción del acto del 1° de mayo organizado por el *Sindicato do ABC* dirigido por Lula, además escribió *Linha de Montagem*, una canción dedicada a esta organización que junto con *1° de Maio* forman parte de un disco cuya venta fue donada al sindicato.

En una entrevista que forma parte del documental *Anos Dourados* deja asentada claramente su posición en relación a los problemas sociales:

Creo que represento, en cierta forma, el pensamiento actual del pueblo. Estoy cantando las alegrías y las tristezas del pueblo, los amores y las luchas del pueblo. Por más que quieran impedirme, de todas formas yo creo que estoy del lado del pueblo. Me gustó escuchar eso, aunque encuentro un poco extraño ser llamado el mayor compositor. (BUARQUE, 2005b. Traducción libre de la autora.)

Si algo a definido su obra es su proximidad al “pueblo”, en sus canciones ha hablado de las desgracias de la vida de los trabajadores como la canción *Construção*, que habla de un obrero de la construcción que cae de un andamio; en *Pedro Pedreiro* cuenta la historia empleado que vive esperando el tren, esperando el aumento de sueldo, esperando la muerte; en *Gente Humilde*, escrita con Vinicius de Moraes habla de la tristeza que provoca la vida de la gente de los suburbios.

3. 6. Silvia, Helena y Luisa

Nunca se casó legalmente, pero fue pareja de la actriz Marieta Severo desde 1966, hasta 1999, con ella tuvo a sus tres hijas. En 1970 nació su primera hija, Silvia. En 1971 nació Helena y completó la familia Luisa, en 1975, actualmente tiene 7 nietos. Su relación con sus hijos es uno de los aspectos de su vida a los que les da mayor importancia. Así habló sobre la relación con ellas y la forma en que fueron educadas:

Siempre reservo un tiempo para ellas. Son períodos que varían mucho. A veces me quedo un mes entero con ellas. A veces ni las veo. Viajo o estoy en Rio, pero cuando salgo están en la escuela y cuando vuelvo están durmiendo (Chico cuenta que antes de dormir a las niñas les gusta que él les cante, principalmente canciones antiguas de carnaval. Como él no puede estar todos los días, grabó las canciones y así a la hora de dormir ellas pueden escuchar las canciones). (BUARQUE, 1981. Traducción libre de la autora.)

En otro momento de la entrevista responde sobre como se siente en relación al tiempo que pasa lejos de de sus hijas:

Me preocupa y me ocupa. Creo que es muy importante. No es cuestión de educar, es cuestión de estar presente. De acompañar su formación. Ellas se forman solas. No sé, no soy una persona con una preocupación muy grande por la educación. No soy un pedagogo. No leo libros especializados sobre el asunto. Nunca leí nada. Creo que lo más importante es amar a mis hijas. (BUARQUE, 1981. Traducción libre de la autora.)

La figura 15 es un artículo en el que el periodista cuenta una historia que le tocó vivir en la familia Buarque Severo, que ejemplifica el trato que el matrimonio daba a sus hijas.

En el mismo se puede ver como los juegos infantiles forman parte de la vida cotidiana y no están reservados a un tiempo o lugar específicos. La niña (Silvia Buarque) inventa un juego en el cual los adultos participan con absoluta naturalidad, el mismo se integra a la charla que se desarrollaba al mismo tiempo entre los adultos, sin que esto, por lo menos lo que muestra el artículo, se producto de una negociación previa. Esto permite suponer que las niñas tenían un lugar trascendental en la familia y que existía una cierta horizontalidad en el relacionamiento entre sus miembros. En otras oportunidad Chico habla de esta horizontalidad, pero aplicada a sus esposa y al rol de la mujer en el hogar.

Figura 15: parte de el reportaje escrito por el periodista Mario Prata, titulado *Chico: o outro lado (2)*, para un diario no identificado en 1974.



Fuente: www.jobim.org

Es notable la importancia que se da al desarrollo de la imaginación y la creatividad en las niñas, el juego no es propuesto por los adultos. Silvita es quien lo

guían y a estos no les queda más opción que participar, esta actividad es el centro de la familia en ese momento y no hay nada más importante. La niña imagina cartas, viajes y malas conductas de su hermana menor sin ser cuestionada o reprimida en ningún momento, si no que es estimulada y elogiada.

El siguiente capítulo está dividido en tres partes, en la primera se presenta el marco teórico en el cual se apoya esta investigación, el mismo se basa en la teoría de Robert Darnton sobre la historia del libro. La segunda parte comprende el análisis de los datos obtenidos a través de la observación de diversos materiales audiovisuales y escritos. Finalmente se encuentran los aportes del libro para la educación.

Capítulo 4:

MARCO TEÓRICO Y ANÁLISIS DE DATOS

*Há de haver algum lugar
Um confuso casarão
Onde os sonhos serão reais
E a vida não
Por ali reinaria meu bem
Com seus risos, seus ais, sua tez
E uma cama onde à noite
Sonhasse comigo
Talvez
A Moça do Sonho,
Chico Buarque,
disco Caravanas, 2017.*

4. 1. Marco teórico

Para analizar la trayectoria del libro *Chapeuzinho Amarelo* tomaré como referente teórico la teoría de Robert Darnton sobre la historia del libro, ya que considero que este autor brinda las herramientas necesarias para comprender la importancia de cada uno de los elementos que componen esta historia en su individualidad, así como la interrelación entre estos.

La historia de libro no surge como disciplina a partir de los libros de Darnton, pero este autor establece definiciones en cuanto al objeto de estudio, los procesos que implica y la relación con otras ciencias.

Para él esta disciplina analiza el nacimiento y la inserción del libro en la sociedad; este estudio se realiza a través de un modelo que comprende a la generalidad de los libros impresos. Este modelo al que él llama 'circuito de comunicación' comienza en el autor, continúa en el editor, el impresor, el expendedor, el librero y finalmente el lector, que cierra el círculo ya que influye en el autor. Conforme Darnton (2010, pág. 126) "*Assim o circuito percorre um ciclo completo. Ele transmite mensagens, transformando-as durante o percurso, conforme passam do pensamento para o texto, para a letra impressa e de novo ao pensamento*".

La historia analiza todo este proceso como una unidad, pero también cada fase del mismo en particular. Como explica el autor: "*A história do livro se interessa por cada fase desse processo e pelo processo como um todo, em todas as suas variações no tempo e no espaço, e em todas as relações com outros sistemas, econômico, social, político e cultural, no médio circundante*" (DARNTON, 2010. Pág. 126).

Es claro que el contexto en que se publica cada libro varía de un lugar a otro y de una época a otra, tanto que los estudiosos de esta disciplina reconocen la imposibilidad de crear una estructura teórica que comprenda a todos los libros, pero sí se reconoce un ciclo de vida muy similar, al que Darnton llama "circuito de vida". El objeto de estudio de la Historia del libro es este ciclo que a pesar de sus diferencias tienen los libros en común y como interactúa con su contexto social, cultural, político y económico. Así esta nueva disciplina se auxilia de otras como la sociología, la ciencia política y económica y estudiosos de la literatura. Como explica Darnton en uno de sus libros: "*Resolveram construir sua própria área, convidando historiadores, estudiosos de literatura, sociólogos, bibliotecários e todos que desejassem entender o livro como força histórica*" (DARNTON, 2010. pág. 190).

Así la historia del libro es la convergencia de los aportes de diversas áreas todas relacionados a lo humano, específicamente a la comunicación entre las personas, es decir la forma en que estos interactúan a través de un soporte

determinado: el libro, pero visto con la perspectiva del proceso a través del tiempo y como.

No se trata, simplemente, de mostrar la forma en que cada una de estas disciplinas analizan el fenómeno del libro, si no de verlo como una unidad compleja sobre la que actúan diversas vertientes de la actividad humana, pero que al mismo tiempo actúa sobre estas. El estudio de cada disciplina auxiliar nos brinda las respuestas a algunas preguntas, pero solo el análisis de la totalidad de estas nos dará una visión completa, y más próxima de la realidad.

Pero no puede carecer de coherencia conceptual, pues los libros pertenecen a circuitos de comunicación que, por complejos que sean, funcionan según patrones consistentes. Al sacar a la luz esos circuitos, los historiadores pueden mostrar que los libros no se limitan a contar la historia: la hacen (DARNTON. 2008, pág. 155).

Esta frase de Darnton explica la complejidad del objeto de estudio de esta disciplina, pues no se trata de algo que se mantiene estático o fijo: el libro como parte de un circuito de comunicación, es el medio de comunicación entre personas, vivas o no, y esto hace que se estudio no sea algo estático, si no que se modifique a través del tiempo. La visión de quienes vivimos en el siglo XXI sobre un libro escrito siglos atrás es diferente a la que se tenía en la época en que el mismo fue impreso. Los hechos ocurridos a través del tiempo modifican la visión que podemos tener de un texto.

En el caso de este trabajo se analiza la historia del libro *Chapeuzinho Amarelo*, del que éste año 2018, se cumplen 40 años de su publicación. Este libro ha tenido una trayectoria que lo ha mantenido activo durante estos 40 años: ha tenido 40 ediciones, en dos editoriales diferentes y dos dibujantes, además se hizo un edición para Portugal con un tercer dibujante en el año 1997.

Darnton también considera las dificultades y limitaciones que esta nueva disciplina presenta:

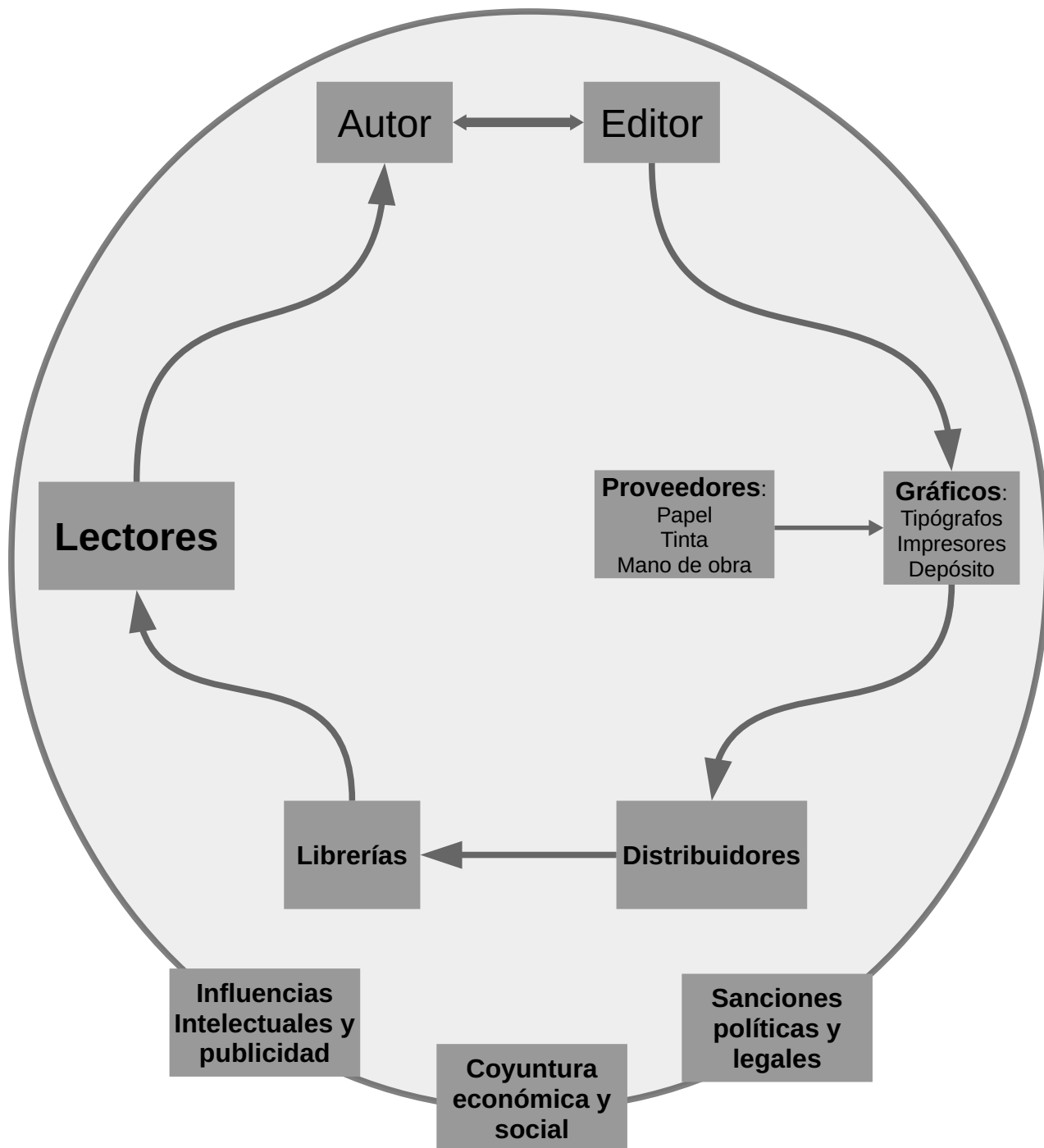
A maior parte dos seres humanos desapareceu no passado sem deixar vestígio algum de sua existência. Escrever a história a partir de arquivos é reunir as poucas peças que conseguimos obter para formar a imagem mais significativa possível dentro de nossas capacidades. Mas o resultado, sob a forma de livro de história, não é melhor em capturar a infinidade de experiências humanas do que a capacidade de Agostinho de compreender a mente de Deus (DARNTON, 2010. pág. 78).

Podemos decir que la historia del libro estudia la historia social y cultural de la comunicación impresa, tratando de comprender como se transmiten las ideas a través de los libros y como estos influyen en la conducta y el pensamiento de la humanidad en los últimos quinientos años.

Como se dijo el 'circuito de comunicación' comienza en el autor, continúa en el editor, el impresor, el expendedor, el librero y finalmente el lector, que cierra el círculo ya que influye en el autor.

A los efectos de cumplir con los objetivos de este trabajo solo serán considerados el autor, los editores y los lectores, ya que las investigaciones realizadas en la búsqueda de datos no mostraron que los otros elementos del circuitos sean significativos para cumplir con los objetivos planteados.

Figura 16: representación del circuito de comunicación del libro según la teoría de Robert Darnton sobre la historia del libro.



Fuente: elaborado por la autora.

4. 1. 1. Autores

Los autores son los primeros en el 'circuito de comunicación'. Los primeros en elaborar el mensaje a transmitirse, pero los autores no surgen de la nada, para Darnton, el autor es también lector.

El escritor es el producto de la interacción con otros creadores. Como ejemplo puedo citar que en otras épocas los bares y cafés montevideanos representaban el lugar de encuentro de los representantes más importantes de la cultura uruguaya: el Tupí Nambá reunía a la célebre generación del 900, ícono de la cultura; más adelante en el tiempo fue el lugar donde se conocieron Juan Carlos Onetti e Idea Vilariño, ahí cantó Carlos Gardel y era el lugar elegido por extranjeros como Jorge Luis Borges, Alfonsina Storni y Federico García Lorca. El bar San Rafael todavía tiene reservada la mesa que usó durante décadas Mario Benedetti, hasta su muerte en 2009.

Es posible que en la actualidad la interacción entre los autores se desarrolle en espacios diferentes, el desarrollo de la tecnología hace posible formas de comunicación virtual muy diferentes a los bares del Sec. XX, pero de todas formas la premisa de retroalimentación e intercambio sigue siendo una etapa necesaria en la creación.

Darnton explica que los autores Al leer y asociarse a otros lectores y escritores, forjan nociones de género y estilo y una idea general de la empresa literaria que afecta sus textos, ya escriban sonetos shakesperianos o instrucciones para armar equipos de radio" (DARNTON, 2008, pág. 137).

Una persona al escribir, profesional de esta actividad o no, tomará en cuenta su historia; no parte de la nada, parte de aquello de lo que es consciente y de lo que no. Un componente de esa historia son las críticas u opiniones recibidas sobre sus obras anteriores o sobre los bosquejos de aquellas que se encuentran en proceso, es decir que los lectores también forman parte de su creación, cerrando así el 'circuito de comunicación'. Conforme afirma Darnton (2008, pág. 137) "En el circuito se transmiten mensajes que se transforman en el camino, a medida que pasan del pensamiento a la escritura, de ésta a los caracteres impresos y de allí de nuevo al pensamiento".

En este trabajo fue necesario a Chico Buarque como escritor, en la época de publicación de *Chapeuzinho Amarelo*, descubrir sus influencias e historia. También fue necesario investigar sobre el proceso de creación del libro, así como los motivos que lo llevaron a hacerlo. Esta temática será analizada más en profundidad en el capítulo siguiente de este trabajo.

4. 1. 2. Editores

Darnton explica la importancia de los editores en la historia del libro, aunque entiende que este es un participante que todavía no ha sido estudiado debidamente:

[...] aún es necesario hacer un estudio sistemático de la evolución del editor como figura distinta, en contraste con el maestro librero y el impresor. Los historiadores apenas han comenzado a explotar los papeles de los editores, aunque son la fuente más abundante para la historia del libro. (DARNTON. 2008, pág. 147)

Según el autor es necesario indagar en los archivos de las editoriales, ya que estas aportarían importante información a la cual no se podría acceder de otra forma. En las páginas de sus libros relata con detalles, diversas situaciones en que los editores son fundamentales para que finalmente el libro llegue al público, autores desconocidos que solo pudieron publicar gracias a la acción de quien aceptó el riesgo de publicar su obra; editores que hicieron posible la publicación de un libro gracias a una intensa negociación con las autoridades del gobierno, como el caso de los censores.

El editor redacta los contratos con los autores, colocándose en el lugar de intermediario entre el autor y el lector, establece condiciones para ambas partes con diferentes implicaciones que van desde lo económico al diseño gráfico y en condiciones extremas el contenido de la misma.

Parte de sus obligaciones consisten en facilitar el acceso del público al libro a través de diferentes formas: la publicidad que permite conocer la existencia de la obra literaria y motivar a la lectura y la compra; estableciendo acuerdos con los libreros y vendedores, en la actualidad existen grandes cadenas de librerías que realizan convenios de ventas exclusivas con las editoriales; estableciendo redes de envío y facilitando el acceso de aquellos que se encuentran a gran distancia.

Para armar la historia del libro desde la perspectiva del editor son esenciales los documentos de las empresas, pero como dice Darnton:

[...] los editores suelen tratar sus archivos como si fueran basura. Si bien conservan una que otra carta de un autor famoso, se deshacen de los libros de contabilidad y la correspondencia comercial, que por lo común son las fuentes más importantes de información para el historiador del libro. (DARNTON, 2008, pág. 148.)

Son cuatro las editoras que han publicado el libro *Chapeuzinho Amarelo*, para este trabajo es necesario comprender el vínculo de cada una con la obra, con el autor y finalmente con el público. En el próximo capítulo analizaré con mayor detalle el papel de cada una de estas editoras en la historia de este libro.

4. 1. 3. **Lectores**

Toda obra literaria es un mensaje que fue creado para ser comunicado, por tanto además del autor, que es el emisor del mensaje, debe haber un lector, quien lee e interactúa con este. Parte del estudio de la historia del libro es comprender como interactúan los lectores con este mensaje.

Mas toda narrativa presupoe um leitor, e toda leitura comeca a partir de um cerimonial inscrito dentro do texto. O texto pode ir contra si mesmo, e o leitor por ir a contrapelo ou extrair um novo sentido das plavras familiares: daí as infinitas possibilidades de interpretacao que propoem os deconstrucionistas da leituras que moldaram a história cultural. (DARNTON, 2010. Pág. 195)

Como docente conozco profundamente el misterio del proceso de lectura, es muy difícil saber como en un momento ese conjunto de signos que antes no tenían sentido para el niño, empiezan a tenerlo. ¿Qué lo llevó a cambiar tan drásticamente su relación con aquello que hasta hace muy poco le parecía incomprensible?. Estas preguntas también se las hizo Darnton en el siguiente párrafo:

A pesar de la existencia de una voluminosa literatura sobre su psicología, fenomenología, textología y sociología, la lectura sigue siendo misteriosa. ¿Cómo entienden los lectores los signos de la página impresa? ¿Cuáles son los efectos sociales de esa experiencia? ¿Y cómo ha variado ésta? (DARNTON. 2008, pág. 151)

La lectura es un acto complejo, el proceso que se desarrolla en nuestros cerebros y nos permite comprender una serie de signos, encontrarles un sentido y

establecer relaciones a partir de estos es un misterio y su respuesta no corresponde a este trabajo, pero sí entender la historia de esta acción y como ha influido en los seres humanos.

A história da leitura terá de levar em conta a coerção do texto sobre o leitor, bem como a liberdade do leitor como o texto. A tensão entre essas tendências existe sempre que as pessoas estão diante de livros, e gerou alguns resultados extraordinários [...] (DARNTON, 2010. pág. 146)

La historia de la lectura es parte de la historia del libro y contempla la relación del lector con el libro. De acuerdo con Darnton el libro ejerce un efecto de coacción sobre el lector, es decir que lo obliga a pensar y actuar a partir del mensaje que recibe a través del texto escrito. Por otro parte el lector ejerce un alto grado de libertad a la hora de interpretar y comprender este mensaje, provocando que existen dos fuerzas contrapuestas: el mensaje y el efecto que el autor quiere causar en el lector y la libertad de este de realizar interpretaciones que tienen o no relación con la intención que el escritor puede haber tenido.

El desarrollo de la historia de la lectura encierra diversas dificultades, los documentos raramente reflejan las reacciones de los lectores en relación al texto escrito ya que esto es un proceso que se desarrolla en un tiempo determinado, que puede prolongarse durante años. Por otra parte estos procesos ocurren al interior del individuo y es siempre difícil exteriorizarlos y ponerlos en papel. Otra dificultad es que los registros también son textos escritos sujetos a interpretaciones por parte de quien los lee y analiza.

El autor nos explica como el lector establece un lazo entre los demás elementos del circuito de comunicación y el autor, dado que estos se ponen en el lugar de lectores y sus lecturas ejercerán influencia en sus escritos. Por otro lado los lectores son críticos y selectivos de aquello que leen, provocando una reacción del escritor que se hará presente en sus próximas obras.

Así en el caso de “Chapeuzinho Amarelo” considero que será necesario comprender el contexto histórico social del momento en que el libro fue escrito, ya que el autor es una persona que durante toda su vida ha demostrado tener una intensa relación con su entorno.

4. 2. El circuito de comunicación de Chapeuzinho Amarelo

En la siguiente sección analizaré los diferentes componentes del circuito de comunicación planteado por Darnton. Su autor, ya no como músico, si no como escritor de libros, cuales fueron sus influencias, su proceso creativo y la relación entre su actividad como lector y como escritor. Las 4 editoriales que lo publicaron su lugar en la historia de este libro, motivos para publicarlo, las características de cada edición y las diferencias entre ellas. Los lectores de la obra, su recepción y las distintas formas en que esta llegó a ellos.

4. 2. 2. Las editoriales y las editoras

El primer libro que Chico Buarque escribió fue *Fazenda modelo*, en 1974, según sus palabras fue una reacción a la prohibición de la teatral *Calabar, O Elogio Da Traição*:

La idea surgió después del problema que tuve con una obra que escribí *Calabar*, exactamente un año atrás. Subí para Petrópolis, tenía ganas de pensar en otras cosas y fue justamente la muerte de una becerro que me vino a la cabeza. Visité una hacienda muy linda, que casi compré, y su dueño me mostró una vaquita de la cual estaba muy orgulloso porque estaba premiada por inseminación artificial. Quedé con aquella idea en la cabeza, un tío me consiguió el anuario de los criadores y comencé a leer sobre el asunto, conociendo sobre bichos y liberando la cabeza de todo lo demás. (BUARQUE, 1974. Traducción libre de la autora.)

En la cita anterior vemos reflejado uno de los postulados de Darnton sobre que el escritor es también lector. Chico no escribe una obra a ciegas, basada en sus percepciones, si no que se informa a través de libros para poder escribir una obra con fundamentos, aún cuando esta sea una historia fantástica y sin ninguna aspiración científica.

En otra entrevista de 1973, explica de forma más clara la relación entre el lector y el escritor. Establece que en su proceso creativo existen dos etapas: una de creación y otra de asimilación, un período en el que lee mucho y otro en la que

escribe, entonces la escritura es la forma de exteriorizar lo que aprendió con la lectura, dicho de otra forma se nutre de la lectura para poder escribir.

A veces leo muchas cosas al mismo tiempo y a veces no leo nada [...] tengo esas dos etapas: una etapa de creación y otra de asimilación, en el momento estoy tirando todo para afuera por la obra (*Calabar*), pero en un momento eso se va a agotar y entonces voy a leer de todo, las cosas más variadas. (BUARQUE, 1973. Traducción libre de la autora)

Pero la historia de Chico escritor no comenzó con el libro *Fazenda Modelo*, si seguimos la línea de pensamiento de Darnton según la cual el escritor y el lector se retroalimentan entre sí, esta historia comenzó en su adolescencia por influencia, fundamentalmente, de su padre.

Sergio Buarque de Hollanda era una persona que leía todo el tiempo y tenía una enorme cantidad de libros, según se explica en el documental *Raizes do Brasil*, hecho en 2004 por la familia en homenaje a los 100 años de su nacimiento y del que participan su esposa, hijos y nietos. En este documental Chico describe el escritorio de su padre como un lugar oscuro en el que los libros tapaban todas las paredes y hasta las ventanas, para siempre; también explica que hablaba todo el tiempo de literatura, de cualquier cosa que estuviera leyendo o había leído (BUARQUE, 2003). Antônio Cândido afirma en el mismo documental que si Sergio Buarque hubiera conservado todos los libros que leyó tendría una biblioteca de 30.000 o 40.000 volúmenes.

Yo comencé a escribir porque era mi pase para entrar en el escritorio, yo escribía unas cosas y se las entregaba. Me quedaba ahí muriendo de miedo y él tomaba en serio la lectura, se ponía los lentes en la cabeza y me decía: sobre esto tiene que leer más, hay cosas interesantes, hacía observaciones muy buenas para no desanimarme; al mismo tiempo decía que podría leer esto o aquello me daba unos consejos. Yo con él tenía ese contacto casi profesional (BUARQUE, 2003. Traducción libre de la autora)

En el documental de 2015 *Chico Artista Brasileiro* amplía más este dato, en él explica que desde muy joven su padre le recomendaba libros, especialmente libro en francés, Apollinaire o León Tolstoi, por ejemplo. Reconoce que su formación fue fuertemente marcada por su padre, en tanto que estudioso historiador y sociólogo.

Otro dato importante es que en su casa no había televisión, entonces la forma que la familia tenía de relacionarse con el mundo exterior y divertirse pasaba por la radio, donde escuchaba viejas canciones de carnaval, o la lectura. Si consideramos que Sergio Buarque de Hollanda leía todo el tiempo y que además comentaba lo que había leído podemos pensar que sus hijos tuvieron acceso desde muy pequeños a todo tipo de materiales y que recurrieran a ellos constantemente, siguiendo el ejemplo de su padre y de su madre que colaboraba activamente en los trabajos de su esposo.

En el documental *Uma Palavra* recuerda sus comienzos como lector y las obras que más lo influenciaron:

En mi juventud leí mucha poesía, mucha literatura brasilera, alguna cosa de literatura portuguesa también. En una época solo leía Guimaraes Rosa, yo quería ser Guimaraes Rosa [...] leí mucho Graciliano Ramos, creo que leí todo lo que escribió, todos los poetas fueron muy importantes en mi formación literaria Vinicius de Moraes, Antonio Bandeira, João Cabral, mucho João Cabral (BUARQUE, 2006c)

Contrariamente a lo que podíamos suponer Chico, profesionalmente, se considera más un escritor y que un músico. En este sentido podemos mencionar que nunca estudió música de forma sistemática.

Me siento, profesionalmente, en el sentido de conocimiento, de oficio más escritor que músico; yo sé más de literatura que de música, con la música soy mucho más intuitivo, con la literatura no. Tengo una formación no muy disciplinada, pero más sólida que de músico. (BUARQUE, 2015)

Sin embargo en el documental de 2016 *Uma palavra* habla sobre como su experiencia escribiendo letra para canciones funciona como base para la actividad como escritor; él encuentra que su literatura tiene un ritmo propio de las canciones, tanto que si alguien no lo conociera podría suponer que quien escribe el libro también es músico.

Como mostré anteriormente su relación con la literatura es muy amplia y de comenzó a una edad muy temprano. Si seguimos la línea de pensamiento de Darnton esto es de gran importancia en su desarrollo como escritor, es decir el

escritor se nutre de sus lecturas previas, aprende, desarrolla nuevas interpretaciones y análisis que puede volcar en su propia obra.

Esta característica se traslada a su historia como autor de canciones, en ellas también prevalece el escritor de letras por sobre el autor de la música, como podemos ver en el siguiente extracto de una entrevista realizada en 1984.

Las letras y las músicas, a veces, nacen juntas. Las mejores nacen juntas, no hago nunca letra sin música. A veces la música avanza y la letra no aparece. Entonces, por ejemplo: (Canta "Desalento") en este caso la música estaba pronta, pero la letra no aparecía. Entonces hablé con Vinicius que ya habíamos hecho *Valsinha* y *Gente Humilde* y terminó la canción. Música y letra van muy juntas, tanto es que no logro escribir nada sin música, tanto es que cuando una se completa sin la otra, parece que la otra nunca más aparece. Porque en el momento mismo de creación de una la hermana tiene que estar ahí, la hermana no estaba, entonces quedó sin hermana. -Hice algunas letras para Francis (Hime), para Tom (Jobim), pero creo que hago mejor las letras cuando son con música, hice con Toquinho, Carlinhos (Lyra). (BUARQUE, 1984. Traducción libre de la autora)

En 2010 explicaba a la revista Brazuca online la relación entre el escritor y el músico:

Eso no es actual. En los últimos veinte años escribí cuatro romances y no dejé de hacer música. He logrado alternar las dos tareas, sin que uno interfiera en el otro. Comencé a intentar escribir mi primer libro porque vino un año de seca. No lograba hacer canciones, tuve la impresión de que nunca más iba a lograr hacer canciones, entonces decidí intentar otra cosa. Y fue bueno, de alguna forma me alimentó. Terminé el libro y tenía ganas de volver a la música y el disco siguiente era todo una declaración de amor a la música. (BUARQUE, 2010. Traducción libre de la autora).

El libro al que se refiere en esta nota es *Fazenda Modelo*. Posteriormente en 1979 publicó *Chapeuzinho Amarelo*; en 1981 *A bordo de Rui Barbosa*; en 1991 *Estorvo*; en 1995 *Benjamin*; *Budapeste* en 2003; *Leite derramado* en 2009; *O Irmão Alemão* en 2015 y en *Essa Gente* en 2019.

Fazenda Modelo es la historia de un mundo ficticio en el cual no existen los humanos y todos los personajes son vacas. Regina Zilberman, en el ensayo *Não é conversa mole pra boi dormir* publicada en el libro *Chico Buarque do Brasil* organizado por Rinaldo de Fernandes en 2009, recuerda que en el momento de su publicación esta novela fue comparada con su par *Animal farm* de George Orwell, su análisis nos da una idea de la intención del autor escribir esta obra. Según esta autora:

Em 1974 a comparação com o livro de Orwell era válida, se pensava a circunstância de que ambas as obras atacavam o autoritarismo político, o planejamento estatal e a anulação de liberdades pessoais. O alvo de Fazenda modelo não era, porém, um regime de esquerda, como o soviético, e sim de direita, como o brasileiro, nos anos 70. (ZILBERMAN, 2009, pág. 364.)

Según este estudio este libro tiene un carácter político de sátira y crítica al Brasil de la década del 70, en ella los animales adquieren características humanas y viven en una ciudad fantasiosa. En ella un cierto grupo de ciudadanos se oponen a la tiranía del pequeño sector que dominaban a toda la población de la hacienda.

En 1991 concedió una entrevista al comediante y periodista Jô Soares, en ella expresaba claramente que la obra tenía un contenido político, que el objetivo al escribirla es decir aquello que estaba prohibido por el gobierno. Este libro surgió en la momento en que sus canciones eran prohibidas solo por ser firmadas por él y como se dijo en otro capítulo la prohibición era más flexible con los libros.

Fazenda Modelo fue escrito en un época muy especial de dictadura militar, el libro tenía algo de alegoría, de parodia. La lectura política era evidente, el valor literario quedaba en segundo plano. Escribí Fazenda Modelo en un año que no pude componer, lancé con disco con canciones de otros autores, no se podía, había una censura muy rigurosa. Escribí ese libro como un desahogo sin pretensión literaria. (BUARQUE, 1991. Traducción libre de la autora)

Su proceso creativo tiene varias vertientes, por una parte hay un aspecto interior, en el cual incorpora los personajes, se coloca en su lugar, establece con ellos una relación muy estrecha, de esta forma ellos adquieren algo de su autor, así la fantasía ocupa un lugar trascendental que le exige, casi, una vida paralela en un universo de fantasía. Como explicó a la revista Brazuca, en el momento en que era publicado el libro *Leite Derramado*:

Todo el tiempo, ahora mismo no sé si usted está ahí o si lo estoy imaginando. Completamente. Yo vivo aquel personaje todo el tiempo. Entro en su pensamiento. Adquiero cosas de él. Se puede estar en desacuerdo, pero en un momento hay que crear una simpatía o una empatía. Se crea una identificación. Alguna cosa en los genes es robada de mí, algunas situaciones, una cierta incomodidad, no saber bien si uno es real, si está viviendo o soñando aquello. Por ejemplo ahora ganamos 10 a1 (en referencia al partido que jugamos tres días atrás), yo salí de la

cancha y dije: “creo que lo soñé, no es posible que esto haya ocurrido. (BUARQUE, Revista Brazuca online 2010)

En cuanto a su método de trabajo: parte de una historia que de, alguna forma, está armada en su cabeza, aunque después el desarrollo del libro la modifique. En la entrevista ya citada cuenta que *Chapeuzinho Amarelo* es una historia que le contaba a su hija Luisa antes de dormir, por lo que podemos pensar que cuando escribió el libro la historia ya estaba armada desde antes.

Quando escribo un libro, trabalho sin parar, hasta dormido. A veces viajo para tener tranquilidad, a veces me quedo por acá, pero mando decir que estoy en la hacienda, aunque no tenga hacienda. Quando escribo sé exactamente lo que va a pasar después. Solo que después pasa otra cosa. (BUARQUE, 2006. Traducción libre de la autora)

Escribir para él exige un sin número de correcciones, de re-escrituras y correcciones hasta estar seguro de que las palabras que están en el cuando siento que las “palabras que están ahí solo pueden ser esas” (Buarque, 1978), según explicó en una entrevista al *Jornal do Brasil* en 1978. En una entrevista a la *Revista de Lingua Portuguesa* en 2006, cuenta otros detalles del proceso de creación de un libro:

Escribo borradores, esbozos, ideas dispersas, en la computadora o en cualquier papel al alcance de la mano. Cuando el libro ya está encaminado, escribo en la computadora, imprimo, leo, rompo, tacho, anoto, vuelvo a la computadora, imprimo leo y así sucesivamente. Reescribo todo un sin número de veces. Escribo sentado, pero las mejores ideas me vienen en movimiento. Ando por la casa, salgo caminando por la calle con una lapicera y una libreta en el bolsillo. (BUARQUE, 2006. Traducción libre de la autora)

En la única entrevista que encontré en que Chico Buarque habla de *Chapeuzinho Amarelo* el autor explica que el origen del libro es una historia que le contaba a su hija menor Luísa. En una entrevista realizada cuando sus hijas eran chicas Marieta Severo destaca la forma en que contaba historias fantásticas:

Chico con las niñas tiene una forma, que es bien de él, una cosa de contar historias. Son historias fantásticas donde todos los personajes y todas las épocas se mezclan, entonces de repente en la misma época, en la misma historia aparece Leonardo Da Vinci que se cruza con Ponce de León, que

encuentra Matusalem. Entonces el digo: Chico en el momento que que vayan a estudiar historia organizar en su cabeza todos esos personajes va a ser un caos, porque toda la vida aprendió que estaba todo entreverado. Tiene algo que yo creo que es muy rico para la vida de ellas, esa fantasía constante y ese juego de humor de ironía. De ver las cosas siempre por el lado alegre. (SEVERO, 1986. Traducción libre de la autora)

Como se dijo *Chapeuzinho Amarelo* y *Os Saltimbancos* son sus únicas obras escritas especialmente para niños por lo que no existen muchos elementos para analizar su trayectoria dirigida en esta área específica, los datos encontrados se refieren sobre todo a la obra *Os Saltimbancos*.

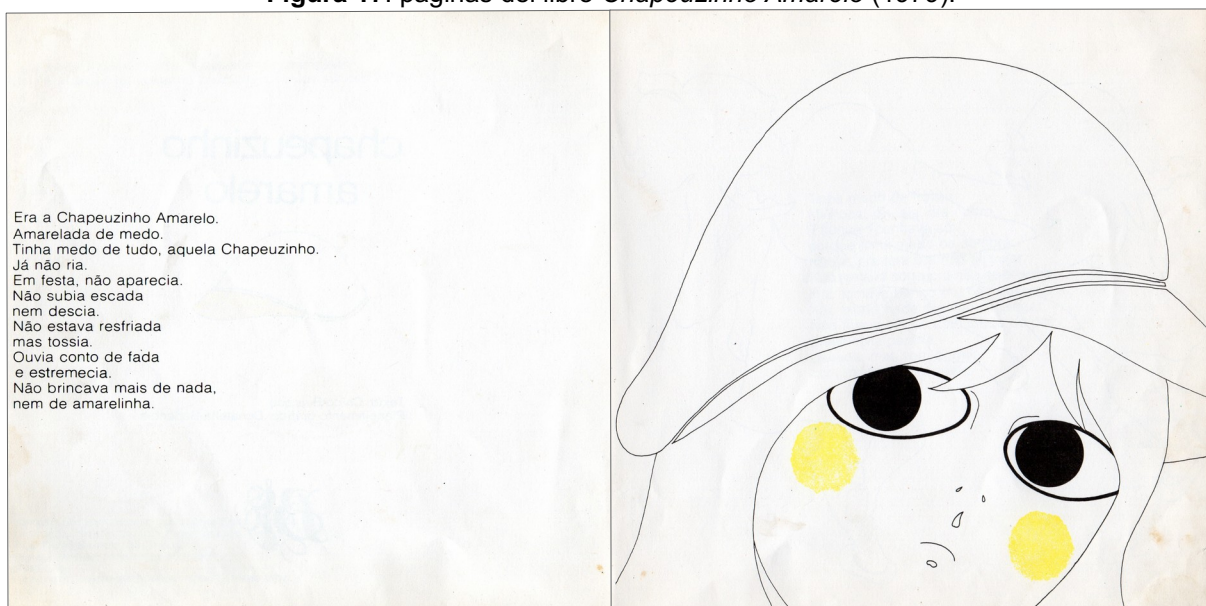
En 2005 se publica el documental *Os Saltimbancos* en él se presenta la relación de Chico con la infancia, especialmente con el disco publicado en 1974. En este documental el autor explica las características que a su criterio debe tener la música para niños. “Es gracioso porque la obra tuvo éxito mucho más por al sonoridad que por el contenido de la letra. Los niños no prestan mucha atención a lo que se está cantando.” (Buarque, 2005). La sonoridad a la que se refiere es el hecho de que una misma rima se repite varias veces en una canción y la misma palabra puede aparecer varias veces, como ocurre en la canción *A Galinha*, que repite la sílaba *ovo*:

Todo ovo
Que eu choco
Me toco
De novo
Todo ovo
É a cara
É a clara
Do vovô

Esto se puede apreciar en el texto de *Chapeuzinho Amarelo* que da origen a este trabajo, a pesar de no tener música las palabras están organizadas de tal forma que al leerla tienen esta sonoridad, ciertas palabras se repiten a lo largo del texto: las primeras tres páginas son dedicadas a la presentación de la protagonista, una niña que tenía mucho miedo, miedo de todo; en este tramo del texto la palabra *não* (no, en español) aparece 9 veces, 8 al comienzo de la oración, para enfatizar las cosas que *Chapeuzinho Amarelo* no hacía porque tenía miedo. En la primera página

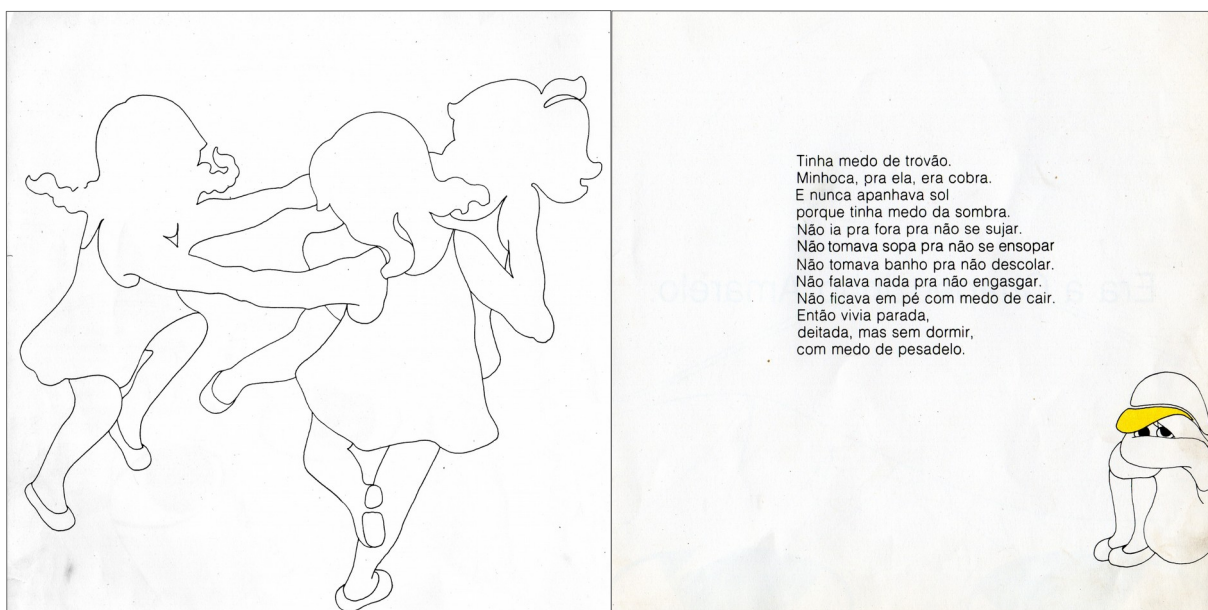
(figura 17) se puede ver también la rima de la sílaba *ada* (*escada, resfriada, fada, nada*) y en la segunda (figura 18) ocurre lo mismo con la sílaba *ar* (*sujar, ensopar, descolar, engasgar*). Si bien la obra no es un poema, ya que las frases no coinciden en la métrica, se puede ver el cuidado del autor en que estas tengan esta sonoridad de la que hablaba.

Figura 17: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).



Fuente: acervo de la autora.

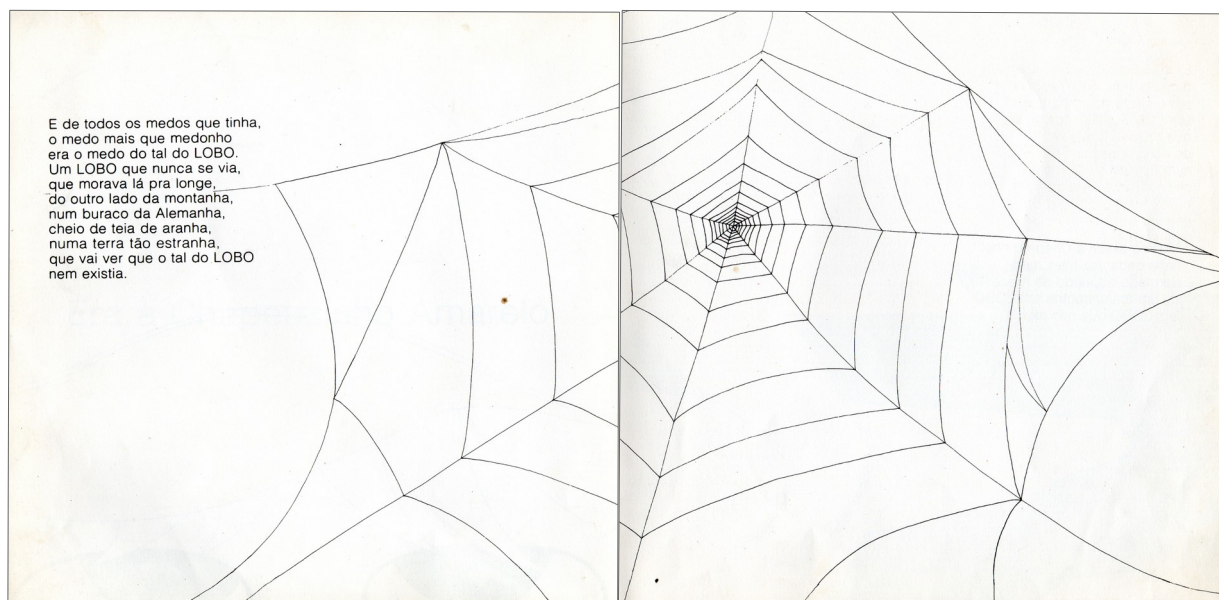
Figura 18: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).



Fuente: acervo de la autora.

El libro tiene una segunda parte (establecida a los efectos de este análisis) que va desde la aparición del lobo, principal objeto del miedo de la niña, hasta que esta se enfrenta al mismo. En este tramo del libro la palabra lobo aparece repetidas veces, en ningún momento es remplazada por otra y en todos los casos está escrita en mayúsculas. En la página 6, de la edición de 1979 (figura 19) y 1997, también vemos el uso del recurso de la rima (*montanha, Alemanha, aranha, estranha*) para describir el lugar donde el lobo vivía, un lugar tan extraño que tal vez el lobo no existía.

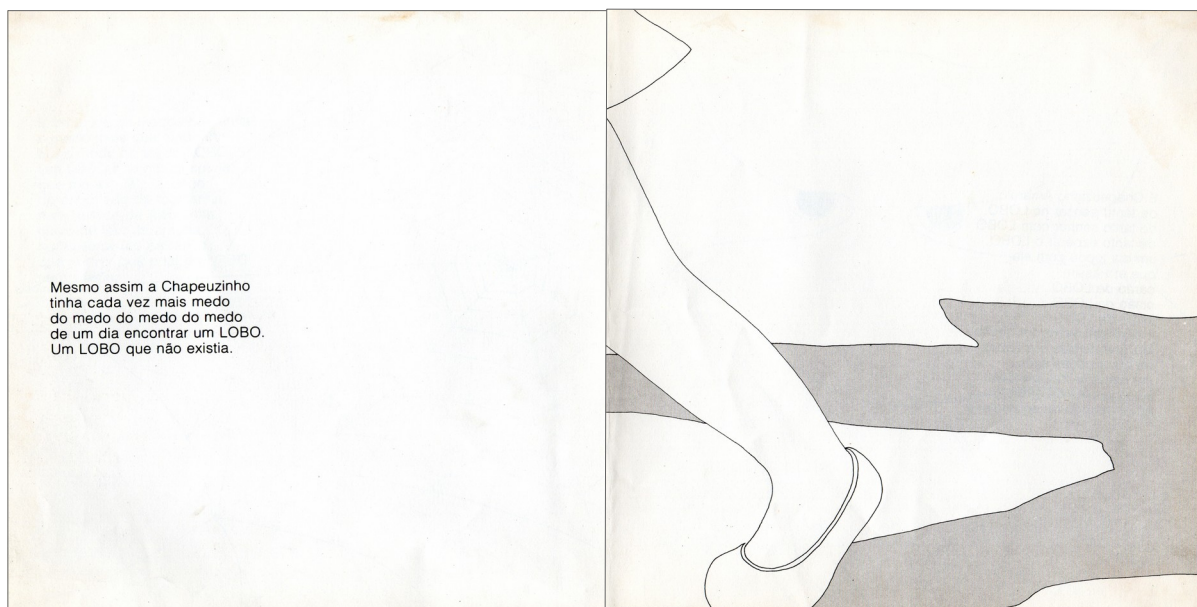
Figura 19: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).



Fuente: acervo de la autora.

En la página 8 (figura 20), de las mismas ediciones, usa el recurso de la repetición de palabras para enfatizar una idea, en este caso se repite la frase “do medo”, la protagonista no solo tenía miedo, también tenía miedo del miedo de encontrar el lobo.

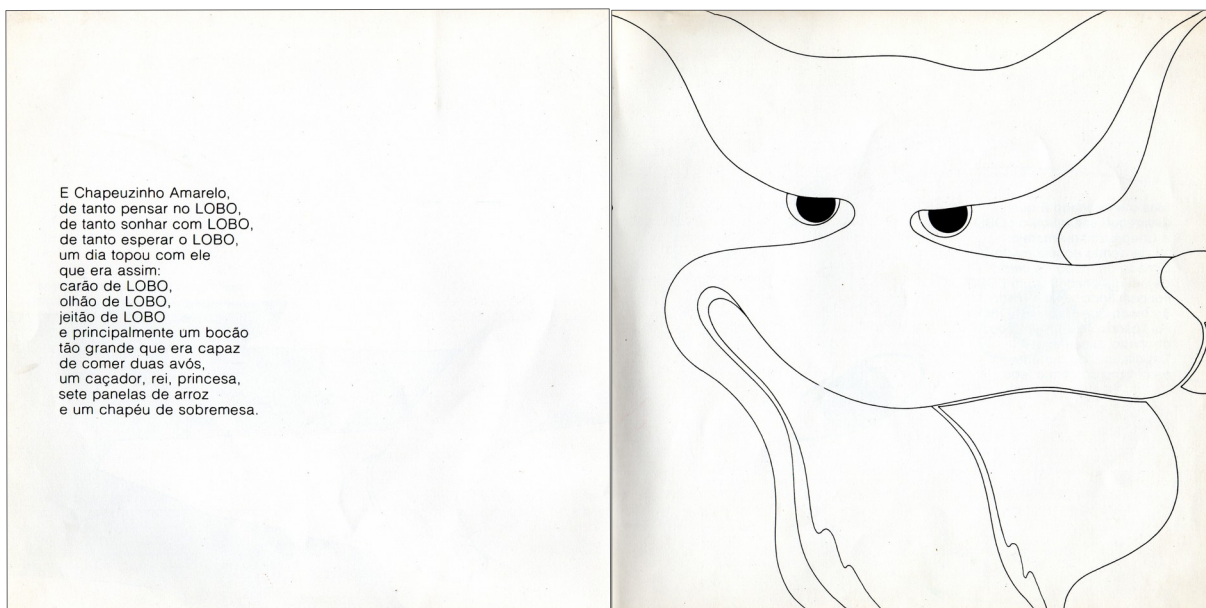
Figura 20: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).



Fuente: acervo de la autora.

En el texto siguiente (figura 21) vuelve a utilizar este recurso para describir la expectativa que la niña tenía de encontrarse con el lobo, la repetición tres veces de la frase “*de tanto*” da dimensión de la magnitud del miedo que tenía en relación a este, también utiliza el recurso de la rima: *pensar, sonhar, esperar*, así como la repetición de la palabra lobo. Completa la página con la descripción de este: usa la rima para reafirmar que tenía cara, ojos y aspecto asustador; reafirma esto al utilizar el superlativo de las palabras (*carão, olhão, jeitão*). Termina las descripción con la boca que era capaz de comer dos, abuelas y un cazador, haciendo referencia a Caperucita Roja; reyes y princesas, personajes clásicos del cuento infantil; 7 ollas de arroz, alimento comido diariamente en Rio de Janeiro y un sombrero de postre, posiblemente *Chapeuzinho Amarelo*.

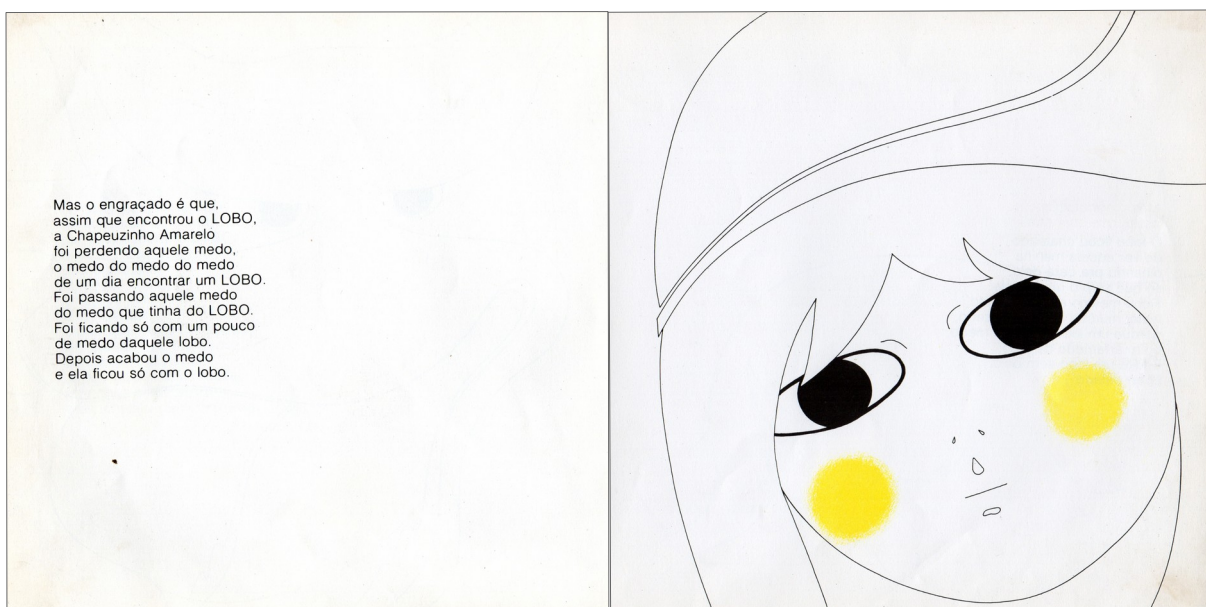
Figura 21: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).



Fuente: acervo de la autora.

Las páginas siguientes (figura 22) registran el encuentro entre la niña y el lobo; en ella la frase “*medo, o medo do medo do medo*” pierde una repetición de la palabra miedo cada vez que es repetida, hasta que desaparece y solo queda el lobo.

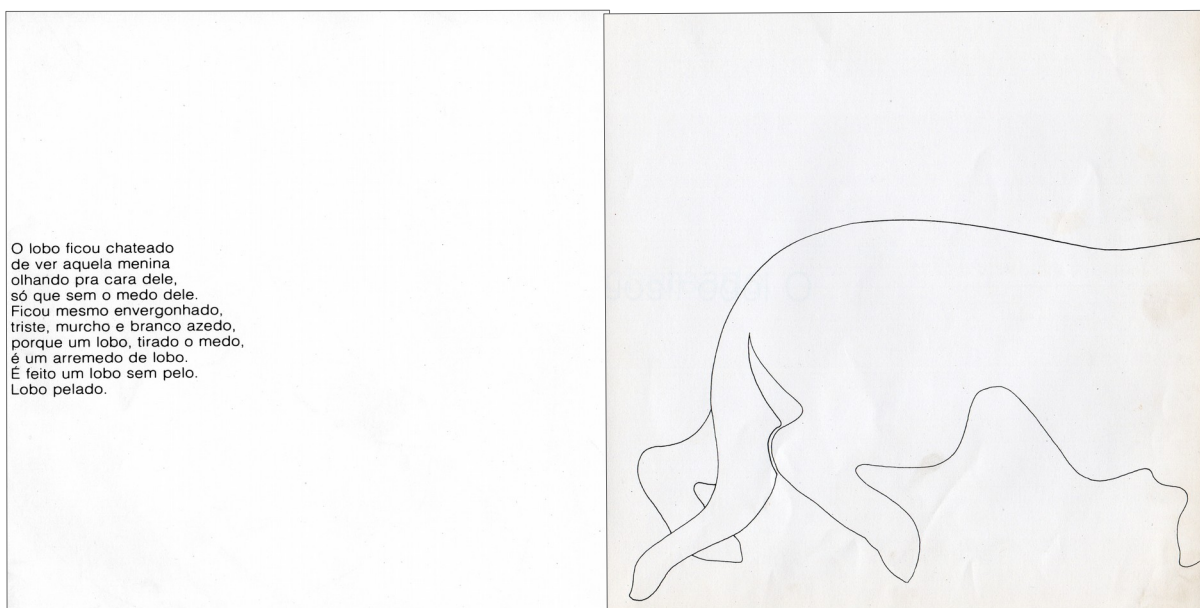
Figura 22: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).



Fuente: acervo de la autora.

Inmediatamente el autor describe al lobo (figura 23), que ya no es objeto del miedo, con gran cantidad de adjetivos según los cuales pierde su esencia, sus características de lobo, hasta transformarse en un lobo pelado. De cierta forma despertar miedo es lo que lo transformaba en lobo, sin él deja de ser lo que era y se transforma en un “*arremedo de lobo*” (una burla de lobo).

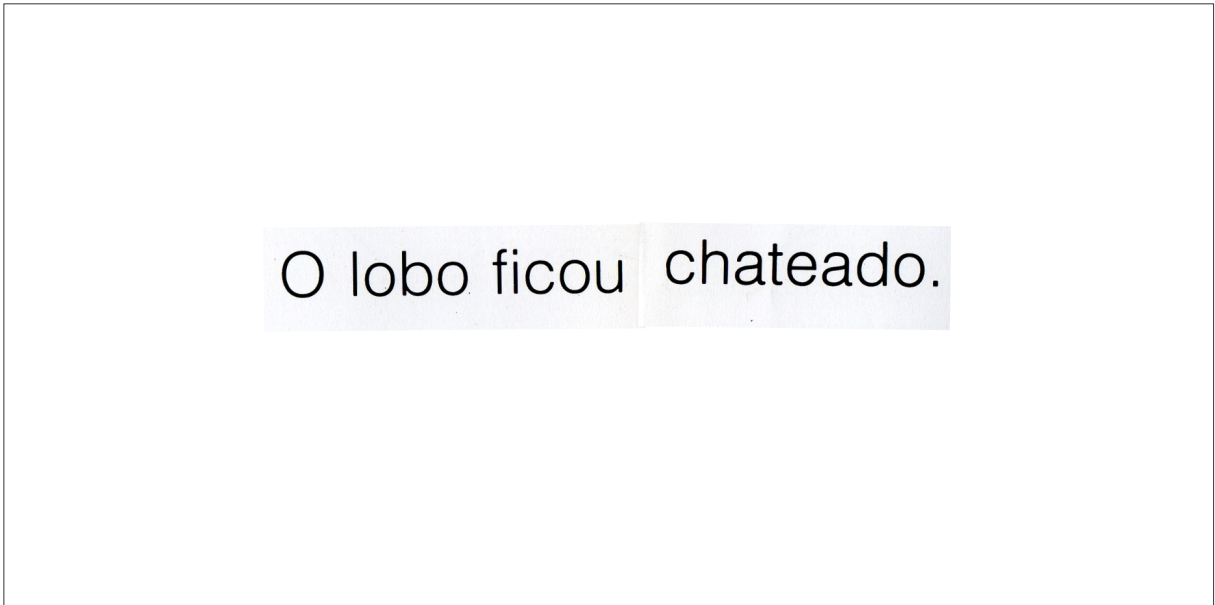
Figura 23: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).



Fuente: acervo de la autora.

Las páginas 16 y 17 (figura 24), de las dos primeras ediciones, solo contienen una frase que refuerza lo explicado anteriormente: “*o lobo fico chateado*” (el lobo estaba enojado). El hecho de que en dos páginas solo esté esta frase implica que le da a la misma mucho énfasis y que esta es muy importante para el desarrollo de la historia.

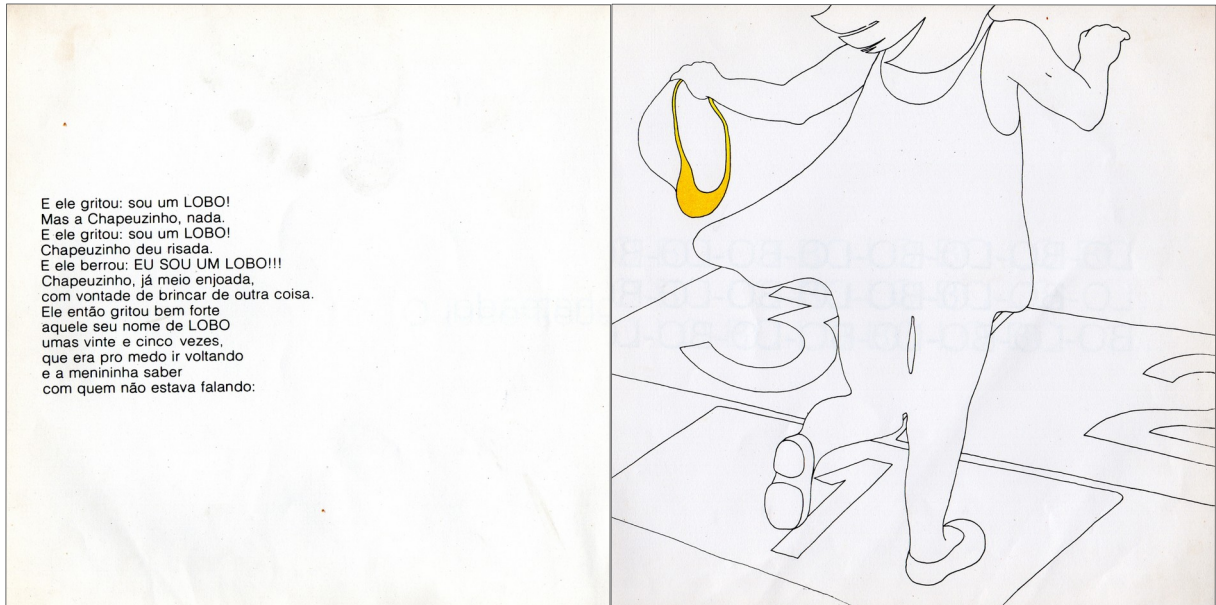
Figura 24: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).



Fuente: acervo de la autora.

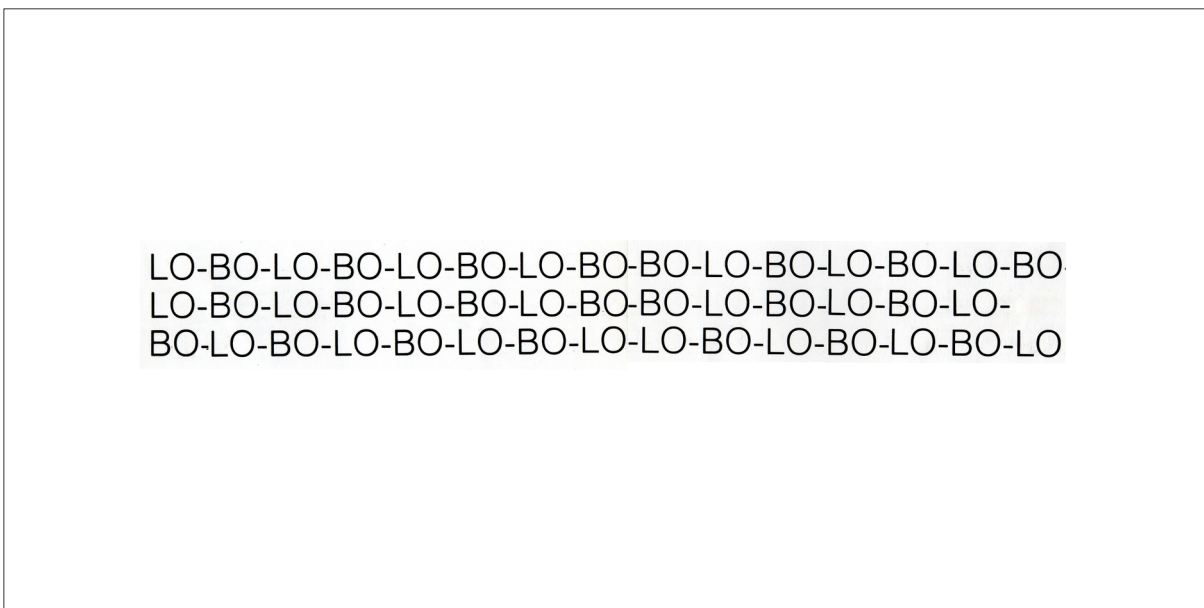
El lobo enojado le grita a *Chapeuzinho Amarelo* muy fuerte (figura 25), desde el punto de vista gráfico el volumen de la voz se muestra en que las letra son en mayúscula. A pesar de el lobo gritar muchas veces la niña sigue sin tener miedo, aquí el autor vuelve a utilizar la rima, esta vez para destacar las reacciones antes los gritos: *nada, risada, enjoada*.

Figura 25: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).



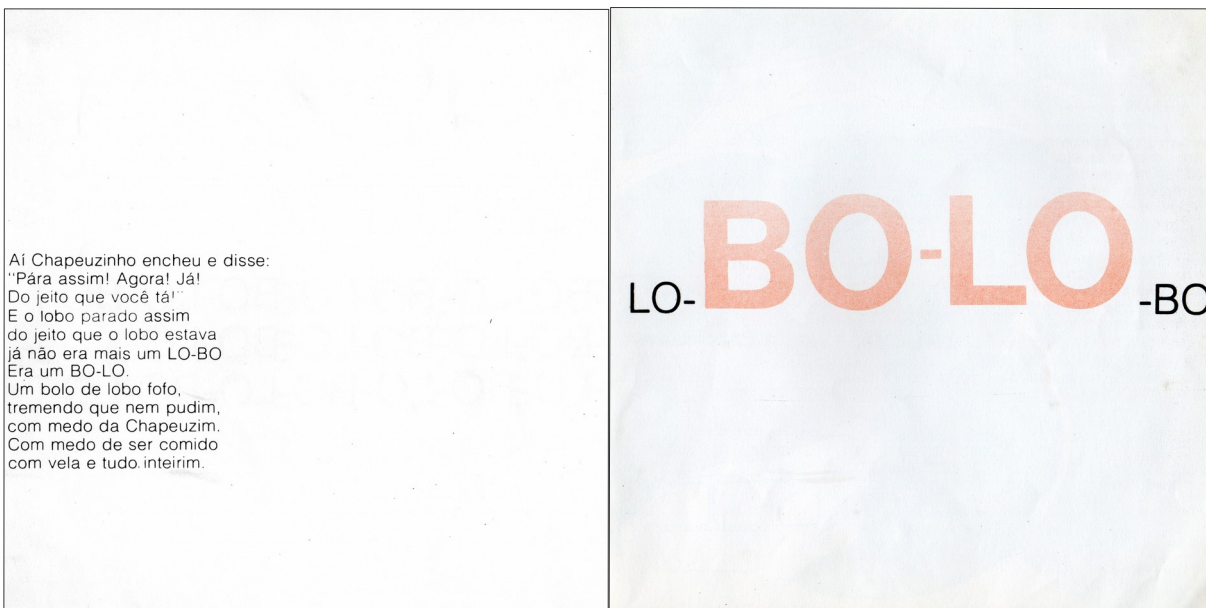
Fuente: acervo de la autora.

Así la falta de miedo transforma al lobo en *bolo* (torta), recurriendo el autor nuevamente a los juegos de palabras (figura 26), invirtiendo las sílabas del término lobo que se transforma *bolo* (torta en portugués), o sea algo algo a lo que no se le tiene miedo e inclusive se come. Eso permite que los roles se inviertan y el lobo que era el que provocaba miedo pasa a temer porque puede ser comido. La protagonista del cuento rechaza comerlo ya que ahora ni siquiera le sirve para eso (figura 28).

Figura 26: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

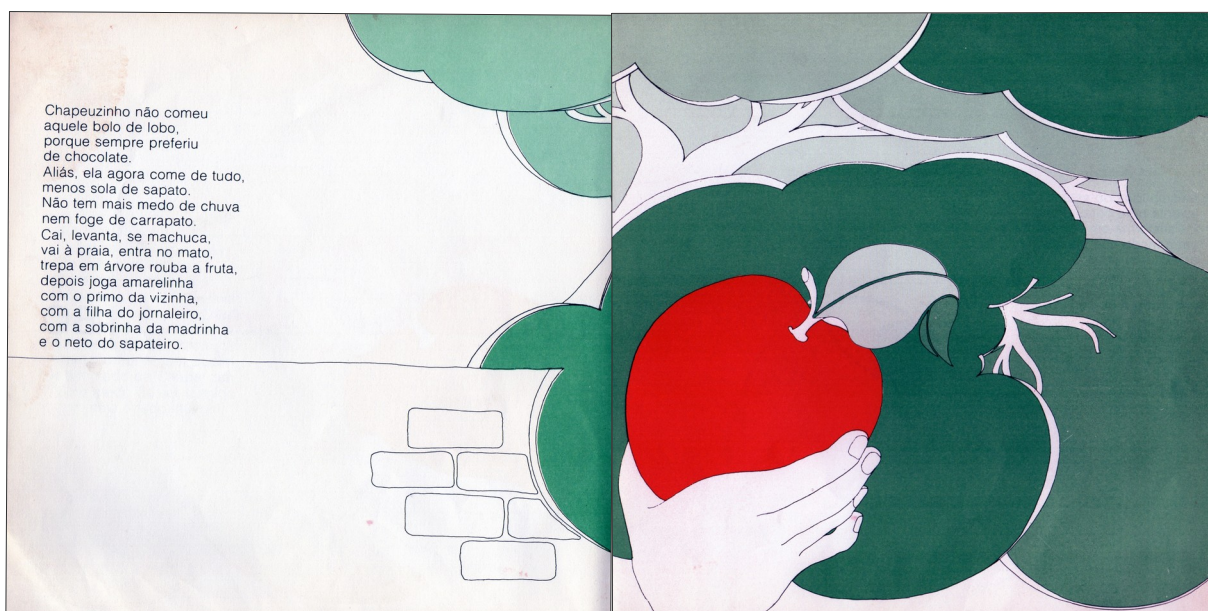
Eso se puede ver en la página 22 (figura 27), de las dos ediciones brasileras, donde es la niña la que le grita al lobo y éste el que le tiene miedo a ella. Chico vuelve a utilizar la rima para describir las emociones del lobo (pudim, Chapeuzim, inteirin), que temblaba como budín, con miedo de ser comido entero.

Figura 27: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).

Fuente: acervo de la autora.

En la página siguiente (figura 28) se explica que *Chapeuzinho Amarelo* ya no tiene miedo de nada, ahora come de todo juega con otros niños, trepa a árboles y va a la playa. A modo de cierre de la historia el autor repite la utilización de todos los recursos que había usado hasta el momento: rimas, juegos de palabras y encadenar enunciados muy breves separados por comas que dan ritmo a la lectura. La niña juega “*amarelinha*”, nombre que se le da en Brasil a la rayuela.

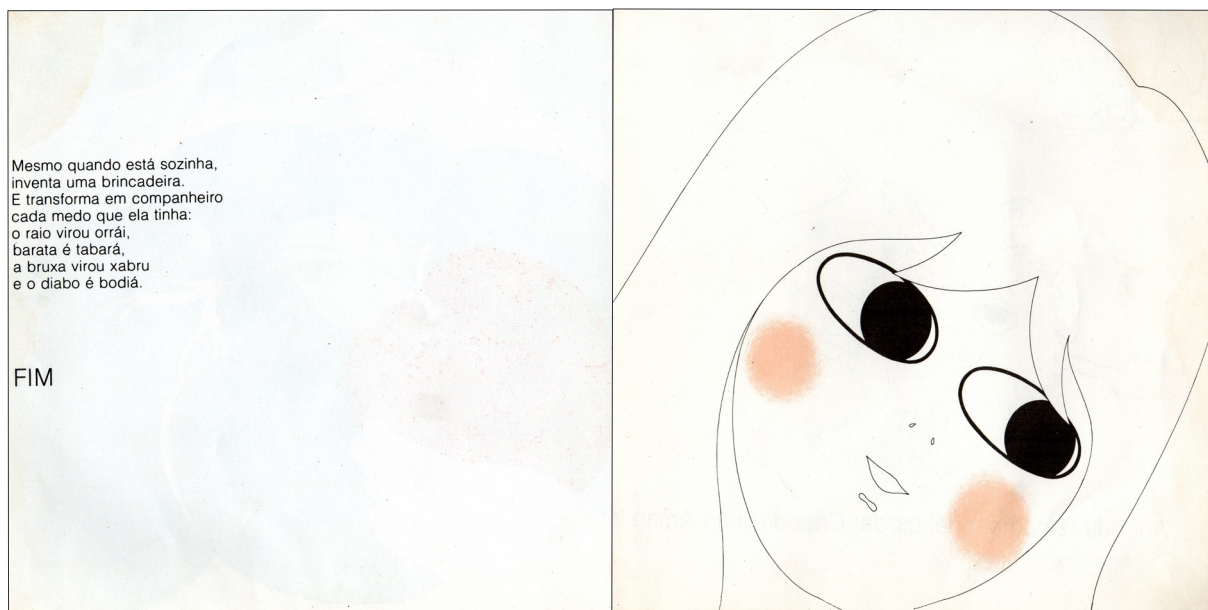
Figura 28: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).



Fuente: acervo de la autora.

La penúltima página es la del fin (figura 29). Aquí se le da un cierre a la historia, la niña supera los miedos recurriendo ella a dar vuelta el orden de las sílabas de aquellas palabras que antes le daban miedo: “*bruxa virou xabru e o diabo é bodia*”.

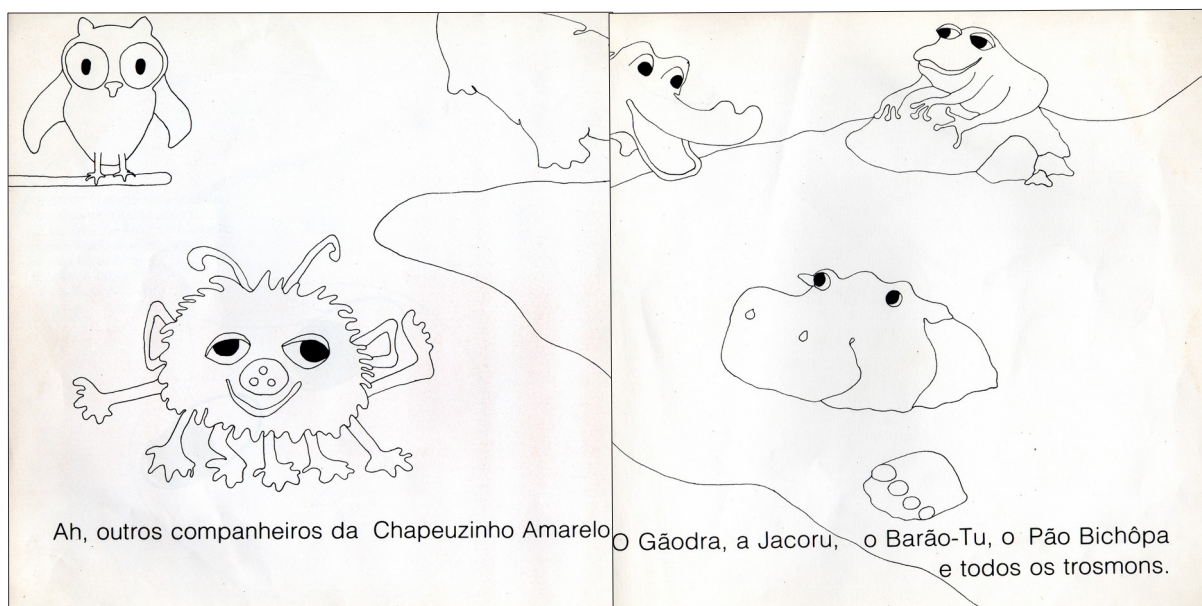
Figura 29: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).



Fuente: acervo de la autora.

En la última página (figura 30) se muestran otros animales y nombres inventados por la niña, abandona así el lugar pasivo que tenía hasta el momento en su propia historia transformándose en narradora de su propia historia.

Figura 30: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1979).



Fuente: acervo de la autora.

Cabe destacar que el propio nombre del libro implica un juego de palabras ya que *amarelou* es un dicho popular en Brasil que se dice cuando una persona se asusta y actúa como se esperaba. Como ejemplo del uso de esta palabra puedo citar a un joven Tom Jobim que al no presentarse a la grabación de un disco en que le tocaba dirigir a la orquesta comentó: “*Amarelej, amarelado, pra onde que eu poderia ir? Fui para o bar Amarelinho tomar un chope.*” (HOMEM, 2012, pág 36)

También es importante señalar que según el propio autor deja claro en la dedicatoria, el libro le pertenece a Luisa y también a Helena y Silvia, las tres hijas del autor; a Janaína nieta de Ruy Guerra, cuya madre había fallecido; a Alaíde hija de Roni Berbert de Castro, amigo de Chico Buarque desde el comienzo de su carrera; a Luiza, ahijada de Chico e hija de Francis Hime, también amigo y compañero en muchas canciones; y a los otros, supongo que otros niños.

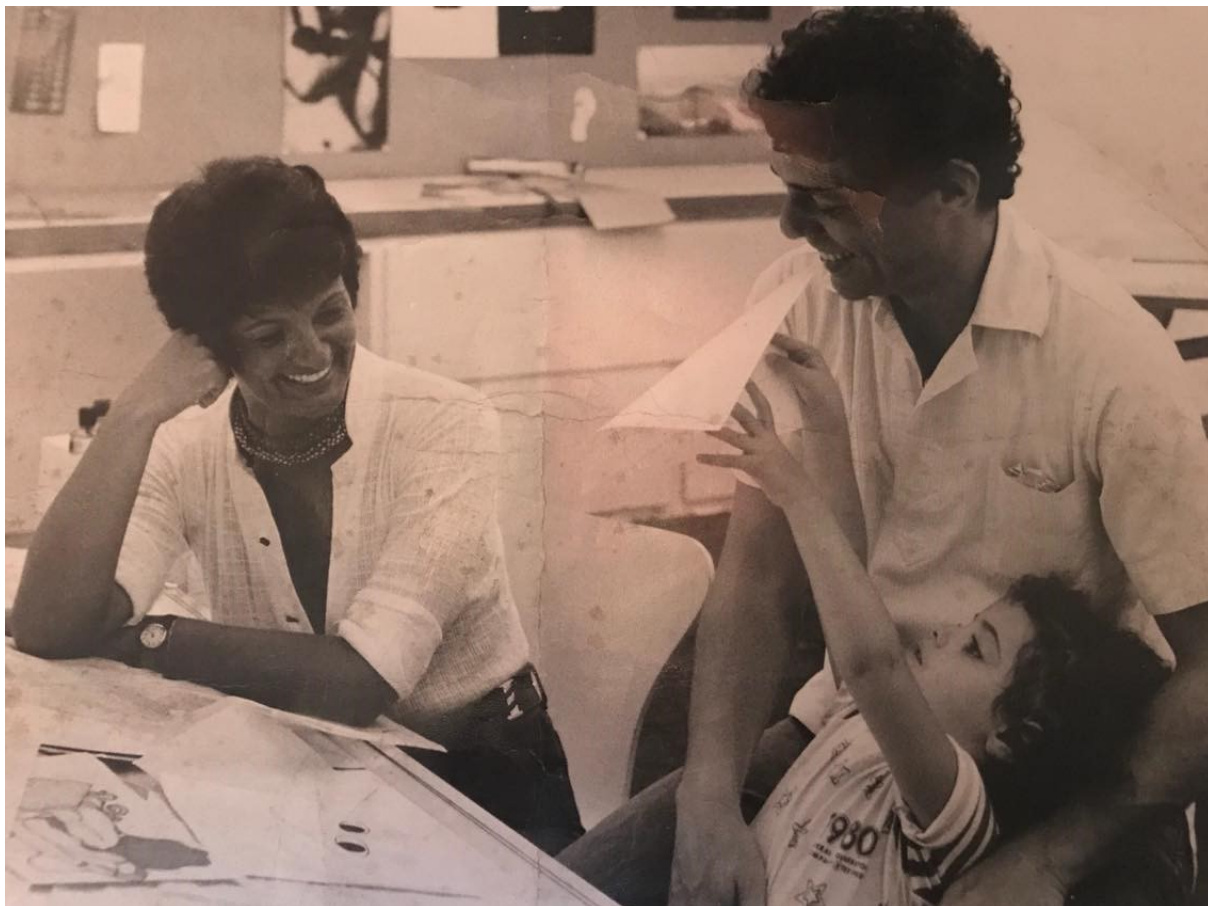
4. 2. 2. **Las editoriales y las editoras**

Cuatro editoriales publicaron el libro la primera fue Berlendis & Vertecchia Editores, Olympio, Autêntica y Quasi.

Como ya expliqué anteriormente el libro *Chapeuzinho Amarelo* fue presentado al público el 18 de diciembre de 1979, en la misma fecha en que 11 años antes Chico Buarque había sido detenido por la policía en su apartamento y llevado a declarar ante el D.O.P.S., para ser liberado durante la noche.

Según el artículo publicado en el Jornal do Brasil el 16 de diciembre de 1979, el acto de lanzamiento se realizó en la librería Malasartes de Rio de Janeiro, con la presencia del autor, bajo el sello editorial de Berlendis & Vertecchia. La editorial se inauguró ese mismo año, con lo que este es uno de los primeros libros que publicó,

Figura 31: Donatella Berlendiz, Chico Buarque y Luisa Severo Buarque de Hollanda (con 4 años), en la editorial Berlendiz y Vertecchia, mirando las ilustraciones del libro *Chapeuzinho Amarelo* en 1979.



Fuente: editorial Berlendiz y Vertecchia.

En un artículo publicado el 23 de diciembre de 1979 en el diario “Jornal do Brasil”, se explican algunos detalles de la vida de Donatella Berlendiz (figura 31) directora de la editorial y responsable por el equipo creativo que realizó las ilustraciones: Donatella nació en Génova, Italia; cuando ella tenía 12 años su familia se muda a Brasil, escapando de la guerra. Estudió física y trabajó como profesora, fue periodista hasta que descubrió su pasión por el mundo infantil y el diseño gráfico. En 1973 crea el Studio Gráfico, un estudio de programación visual, a pesar de haber tenido éxito en ésta empresa en 1979 decide fundar una editorial con el fin de publicar libros infantiles de la mayor calidad. En sus propias palabras su editorial debía ser “a la moda antigua, no solamente transformando los originales en libros, si no participando del proceso creativo”. (BERLENDIZ, 1979, pág 6).

En el mismo artículo Donatella Berlendiz explica que “los padres deben darle a los niños en su primera infancia una buena educación visual, porque ella representa un componente determinante en el proceso de formación del pensamiento y de construcción lógica”. (BERLENDIZ, 1979, pág 6). Éste libro es un buen ejemplo de las palabras de Donatella. Los dibujos son minimalistas, con trazos sencillos y en 4 colores (negro, amarillo, rojo y verde). Por un lado el diseño le da mayor relevancia al texto, a la palabra escrita; por otro lado muestran detalles, partes del cuerpo o una niña jugando, no son dibujos completos o acabados, dan lugar a que la imaginación del niño decide el color del lobo o el del pelo de la protagonista. Considero que este es aporte importante, ya que al no estar todo determinado o resuelto tanto el texto como los dibujos estimulan a que el lector pueda ir más allá de lo que se le ofrece y crear algo nuevo. La publicación es en todos sentidos de gran calidad, con tapas duras y papel satinado demostrando que no se trata de un libro con una historia cualquiera, si no que demuestra la importancia del texto. La forma del libro, un cuadrado de 22 cm es una novedad ya que sale del tradicional rectángulo.

Chico ya había demostrado habilidad para aproximarse al mundo infantil y esto fue lo que motivó a Donatella a acercarse y pedirle que escribiera este libro, que sería la primera publicación de la editorial, dato que se desprende del artículo antes mencionado en el párrafo anterior y que fuera reafirmado por el hijo de Donatella, Bruno Berlendiz en una carta que enviara al diario *Estado de São Paulo* en abril de 2017, la cual me fue facilitada a través de mensaje de Messenger de Facebook, el 17 de julio de 2018; la misma tenía por objetivo corregir los errores de un artículo publicado en el mismo mes.

Alegra-nos que livros que marcaram a história da literatura infantil brasileira estejamsendo recuperados e reeditados. Entretanto, a matéria do "Caderno 2" do Estadão desta quarta-feira (Roberta Pennafort, 05/04/2017) traz algumas incorreções. O livro Chapeuzinho Amarelo não teve sua primeira edição em 1970, mas em 1979; muito menos eram as ilustrações originais de autoria de André Letria, mas de uma equipe liderada pela editora Donatella Berlendis, que à época procurou Chico Buarque, propondo-lhe a edição. Foi nesta versão original (Rio: Berlendis & Vertecchia, 1979) que o livro recebeu suas premiações e circulou pelo país afora, tendo vendido quase meio milhão de exemplares. Daí permitirmo-nos discordar de Maria Amélia Mello quando afirma que "foi Ziraldo que deu a cara da Chapeuzinho que todo mundo conhece". Parte desta história está relatada no livro *Recycling Red Riding Hood* (NY, Londres:

Routledge, 2002), da pesquisadora Sandra Beckett. Felicitamo-nos pelo retorno destes belos trabalhos às estantes das livrarias! Quem ganha é o público. Bruno Berlendis de Carvalho Diretor editorial. (BERLENDIS, 2018)

En el sitio web de la editora¹⁰ se puede observar el énfasis que la editorial pone en que sus libros no sean simples historias y sí libros contenido tanto a nivel gráfico como literario, en su catálogo se encuentran autores como Leonardo Da Vinci, Oscar Wilde y Hans Christian Anderson, cumpliendo con el objetivo de su fundadora de publicar libros que acercaran a los niños a la literatura y que no fueran solo un entretenimiento.

En 1979 el libro fue declarado como “altamente recomendable” por la *Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil* (F.N.L.I.J.). Según informa en su sitio web¹¹ es una organización privada sin fines de lucro, subsidiaria del *International Board on Books for Young People* (I.B.B.Y.); tiene por objetivo promover la lectura y divulgar libros de buena calidad para niños y jóvenes, defendiendo el derecho a la lectura para todos.

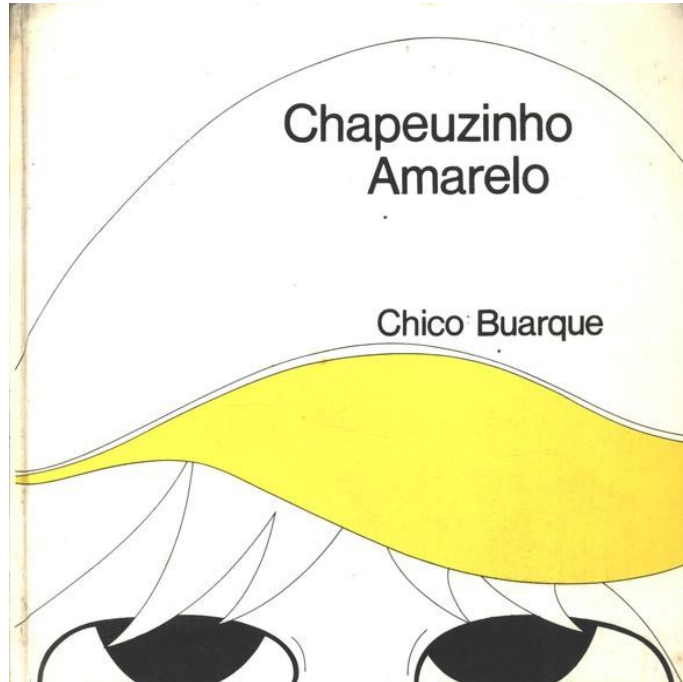
El libro se publicó durante 17 años en esta editorial, hasta noviembre de 1995. En 16 ediciones vendió casi medio millón de ejemplares, según información que me brindara la propia editorial; en más de una oportunidad se hicieron ediciones especiales para ser entregadas en escuelas tanto de São Paulo como de Rio de Janeiro.

Las ilustraciones de las tres versiones del libro son completamente diferentes (las figuras 32, 33 y 34 muestran las tres versiones de la tapa). La primera prioriza la palabra escrita, las imágenes son simples en 4 colores; la niña nunca aparece completa, o se muestra el cuerpo o se muestra el rostro, nunca ambos, considero que al no identificar la historia con una personas física concreta esto da lugar a que la niña pueda ser cualquier niña, cualquier niña que lee el libro. El lobo tampoco se muestra en ningún momento completo dando lugar a que el lobo sea todos los lobos o todos los miedos.

10 <http://www.berlendis.com/editora.aspx>

11 <http://www.fnlij.org.br/site/o-que-e-a-fnlij.html>

Figura 32: tapa del libro *Chapeuzinho Amarelo* edición de 1979, editorial Berlendiz y Vertecchia.



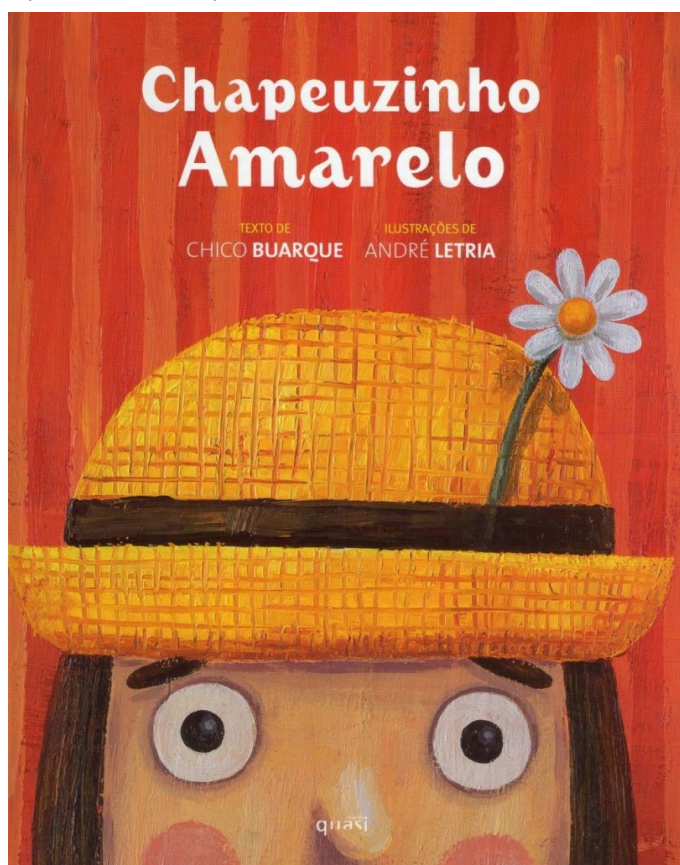
Fuente: acervo de la autora.

Figura 33: tapa del libro *Chapeuzinho Amarelo* edición de 1997, editorial Olympio.



Fuente: acervo de la autora.

Figura 34: tapa del libro *Chapeuzinho Amarelo* edición de 2007, editorial Quasi.



Fuente: acervo de la autora.

Se muestra a la protagonista de sombrero amarillo hasta el momento en que enfrenta sus miedos y le grita al lobo, en esa página (figura 25) se la puede ver jugando *amarelinha* (rayuela) y con el sombrero en la mano. En las primeras páginas se puede ver su rostro triste y preocupado (figura 22), muy diferente de la cara feliz del final del libro (figura 29). Otro detalle que marca la diferencia es el color de sus mejillas: al principio son amarillas y después de revelarse se vuelven naranjas.

El libro en sí deja muy clara la diferencia entre los dos momentos de la vida de su protagonista, hasta el momento en que esta logra tener una nueva vida, juega con otros niños y come de todo los colores usados son exclusivamente el negro y el amarillo. En la segunda parte incorpora el verde, el rojo y el naranja. Es en esta etapa que aparece la única página que está coloreada por completo mostrando una mano que parece arrancar una manzana roja de un árbol verde (figura 28),

reflejando lo que dice en el texto que la niña come de todo y que se trepa a los árboles.

En la última ilustración (figura 29), en la cual la niña inventa nuevos monstruos de los cuales ser amiga, estos aparecen como siluetas muy simples en negro, sin detalles, de la misma forma en que antes se había mostrado al lobo; de esta forma se deja el espacio para que la creatividad del lector invente sus propios monstruos.

Chapeuzinho Amarelo se publicó durante 16 años en esta editorial, fueron 17 ediciones, la última en noviembre de 1995, según me fuera informado por al propia editorial. Lamentablemente los archivos sobre el libro se perdieron y no cuentan actualmente con mucha información.

Una vez terminado el contrato el libro empieza a ser publicado por la editorial Olympo. Esta nueva edición mantiene el mismo texto de la anterior, pero cambia completamente desde el punto de vista gráfico, incorporando dibujos de Ziraldo.

La editorial Olympo fue fundada en 1931, en São Paulo; entre 1940 y 1950 fue una de las editoriales más importantes del país, publicando libros de autores como Jorge Amado, Manuel Bandeira, Monteiro Lobatto o el propio presidente de la república Getulio Vargas. Esta editorial ya tenía relación con la familia Buarque ya que fue la primera en publicar *Raízes do Brasil*, el libro más conocido de Sergio Buarque de Hollanda. Fue Maria Amelia Mello quien propuso a la editorial a Chico Buarque y a Ziraldo publicar la obra, según explica en la entrevista que le realicé mediante correo electrónico y que se adjunta en los anexos.

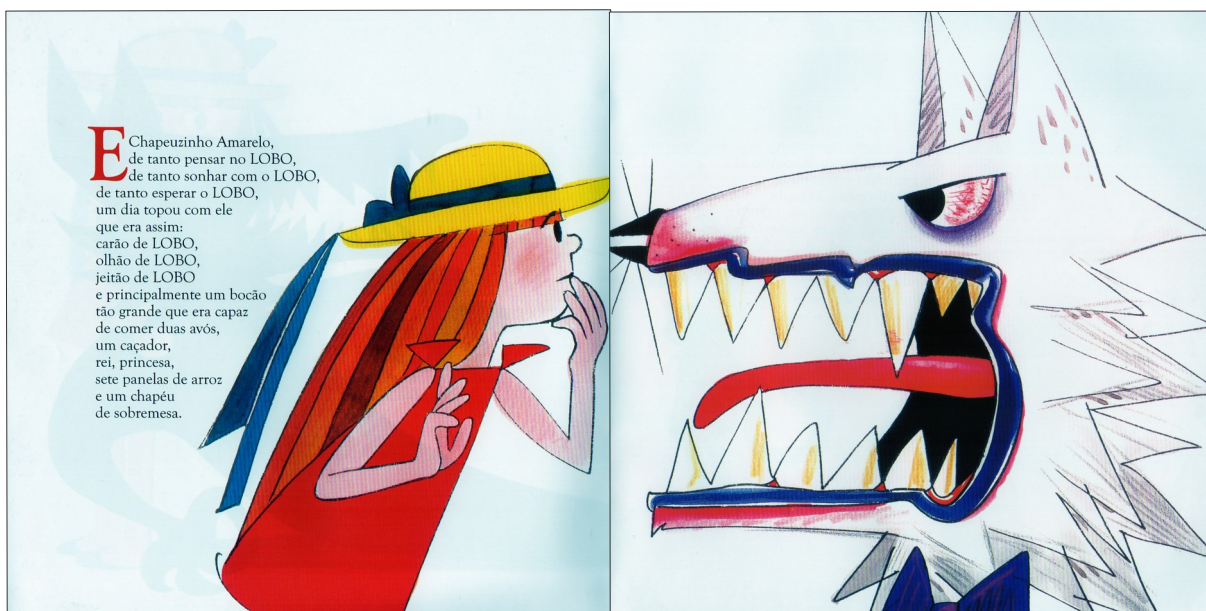
La editorial atravesó diversas crisis económicas, hasta que en diciembre de 2001 fue comprada por el Grupo Editorial Record, junto con los derechos de todas las publicaciones. Maria Amelia Mello continuó trabajando en esta editorial hasta 2015 cuando fue a trabajar al Grupo Autêntica , pero solo dos años después logró llevar el libro a su nueva editorial.

Las ilustraciones fueron realizadas por Ziraldo, además de ser el principal responsable por el diseño gráfico de la obra que estuvo a cargo de un equipo de la editorial, como explicó Maria Amelia Mello. Ziraldo Álvaro Pinto es un escritor, dibujante, humorista y periodista brasileiro. Nacido en Caratinga, estado de Minas Gerais, el 24 de octubre de 1932. Es autor de una enorme cantidad de obras para

niñas como *Menino Maluquinho* o *Una maestra macanuda*, publicados ambos en idioma español.

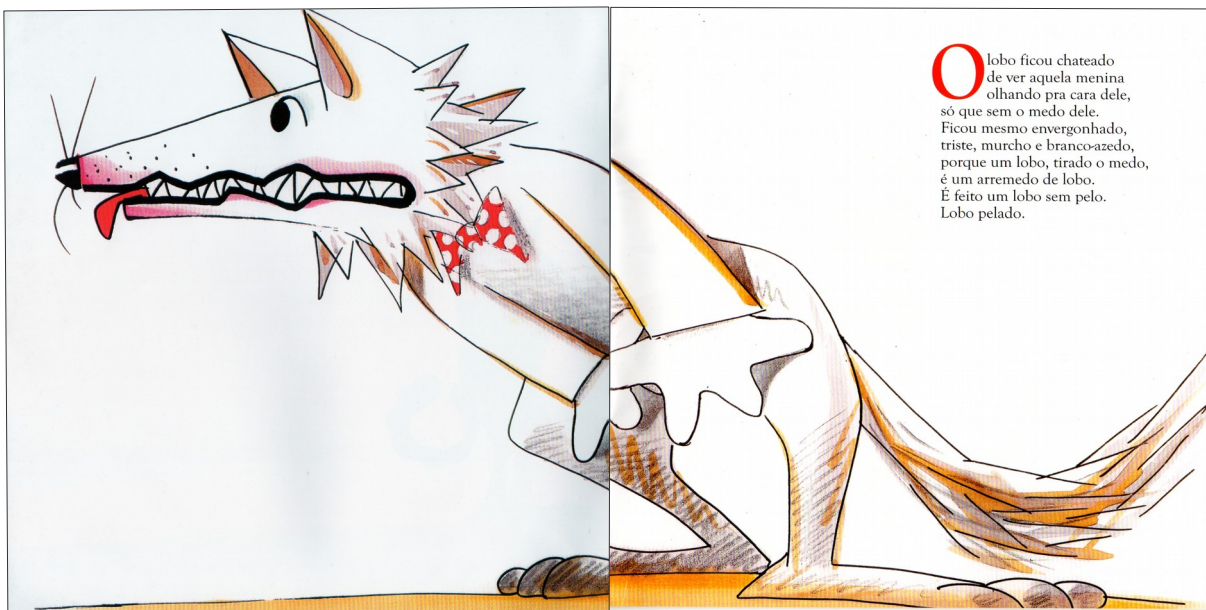
Las ilustraciones de Ziraldo son llenas de color y detalle (como podemos ver en la imagen 35), con especial preocupación en mostrar la gestualidad de los personajes, como el lobo enojado (figura 35), triste (figura 36), o *chateado* (figura 37). Son muchas más las páginas en las que solo se muestran dibujos o el texto el mínimo (figura 38) dando menos relevancia a este.

Figura 35: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).



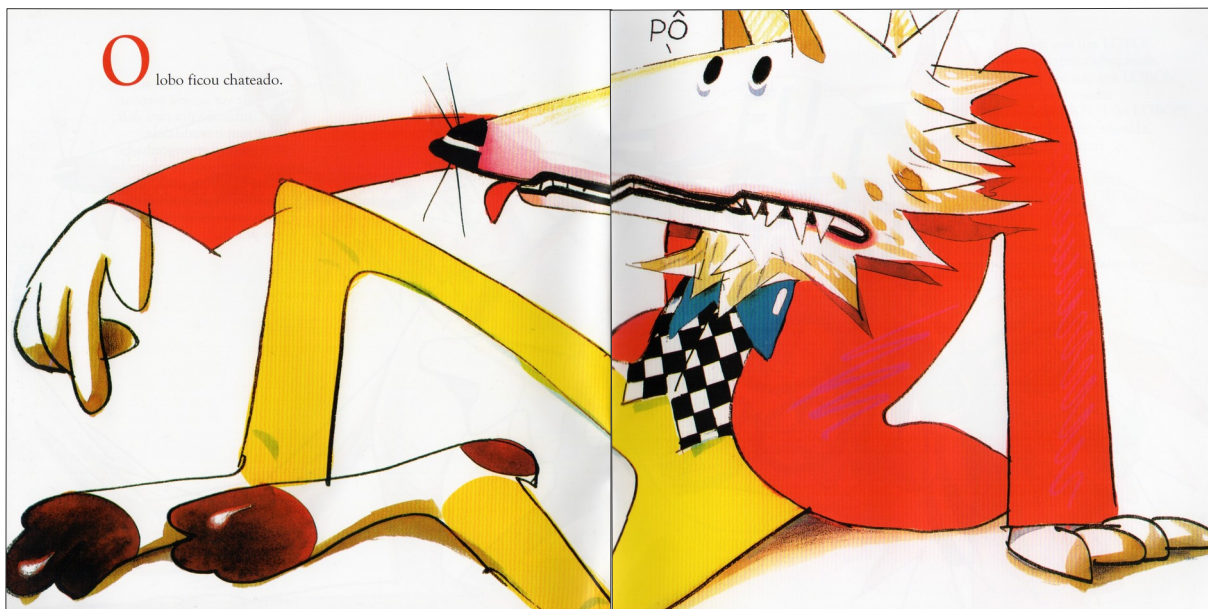
Fuente: acervo de la autora.

Figura 36: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).



Fuente: acervo de la autora.

Figura 37: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).



Fuente: acervo de la autora.

Figura 38: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (1997).



Fuente: acervo de la autora.

En la entrevista que le realicé a Maria Amelia Mello, le consulté sobre los motivos que la llevaron a seleccionar a este dibujante me respondió que le pareció que la combinación de dos genios podía tener un alto impacto comercial y los hechos le demostraron que tuvo razón.

Primeiro, claro!, a qualidade do Ziraldo, grande ilustrador. Depois, a adequação do texto e imagens. Não posso deixar de ressaltar a importância de reunir dois grandes nomes num projeto. Certamente, atrairia mais leitores, chamaria mais a atenção. O livro ficou lindo! Quando tive a ideia de reunir os dois – consultei os dois, que gostaram da ideia – achei que daria certo. E deu! Ziraldo conquistou o Prêmio Jabuti de Ilustração, da Câmara Brasileira do Livro, em 1998. Este prêmio (Jabuti) é o mais importante do mercado editorial brasileiro, incluindo várias áreas e gêneros. Realiza-se um vez por ano. Mas, o texto (do Chico) recebeu o "Altamente Recomendável para crianças", da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, em 1979.

Além do aspecto literário, da qualidade (isto é o mais significativo), o livro tem força, visibilidade para alcançar um público muito amplo, de conquistar leitores. E permanente. Como poderia dizer: não sai nunca de cartaz.

É o belo exemplo de qualidade e vendas expressivas. Isso, como sabemos, nem sempre ocorre. (MELLO, 2019)

El libro ganó el premio Jabuti en 1989, por sus ilustraciones. Este premio es entregado desde 1958 por la Cámara Brasileira del Libro una vez por año, en diversos rubros literarios.

Actualmente se encuentra en la edición número 40, así lo explica Maria Amelia Mello:

Já ultrapassou a marca de 40 edições, o que é um fato muito importante no Brasil. O livro está sempre adotado em escolas, em vendas para governo, em destaque nas livrarias. O Chico Buarque acaba de vencer o Prêmio Camões, o mais significativo em língua portuguesa. Pelo conjunto de sua obra, incluindo, naturalmente, os dois livros para crianças. Não tenho os números exatos de vendas, mas posso informar que se trata de um best seller na publicação para los niños!

A feliz união de qualidade e vendas. Reconhecimento de um trabalho por décadas, agradando gerações de leitores. Não posso deixar de mencionar que a união dos dois – autor e ilustrador – deu uma cara especial ao livro, que é como pensamos na Chapeuzinho (personagem) hoje. Como o traço criativo, alegre e colorido do Ziraldo. (MELLO, 2019)

Realizada en noviembre de 2018 una consulta al Sistema Eletrônico do Serviço de Informação ao Cidadão – e-SIC (sistema oficial del gobierno de Brasil para informar a los ciudadanos), sobre la cantidad de volúmenes comprados por el *Ministério da Educação*, la respuesta fue que solo se compró en 2014 para el *Programa Nacional da Biblioteca Escolar*. Este programa ofrecía un catálogo de libros al equipo docente de las escuelas dentro del cual cada uno elegía los libros que se compraban para la institución. Dentro de este programa se compraron 56.563 libros, de todos los estados del país (según figura en la planilla que me aportara el e-SIC), esto significa que 56.563 escuelas eligieron este libro para formar parte de sus bibliotecas.

En 2007 el libro se publica en Portugal a través de la editorial Quasi, con ilustraciones de Andre Letria. Esta edición no mantiene la estructura de las anteriores en cuanto a la distribución del texto de las versiones anteriores y las ilustraciones son muy diferentes; en esta versión son más crudas, más que realistas tienen un contenido dramático el cual se evidencia no solo en las estructuras sino en el uso del color, donde el negro tiene mucha más presencia que en la versión de Ziraldo.

Andre Letria nació en Lisboa en 1973, inicialmente pensó en dedicarse a la pintura y fue lo que estudió en la universidad. A fines de la década del '90 conoció la ilustración de libros a través de un proyecto de trabajo.

En una entrevista para el diario “deia” de España explicó cual es, a su criterio la tarea del ilustrador: “Creo que el trabajo de ilustrador, tanto como para libros como para otros formatos, tiene que ser una labor muy íntima y personal, con una visión

muy propia aunque trabajemos con textos de otras personas. La idea es que vamos a mostrar una visión del mundo” (2018). A su criterio el ilustrador hace una recreación del libro, dando su aporte personal que va más allá de lo que dice el texto.

En sus redes sociales presenta imágenes de sus obras, así como fotos de viajes realizados a África en las cuales muestra su preocupación por la situación de vida de los más pobres, característica que comparte con Chico Buarque.

En 2010 fundó su propia editorial: Pato Lógico, donde ha publicado libros en 15 idiomas, la mayor parte basados en ilustraciones.

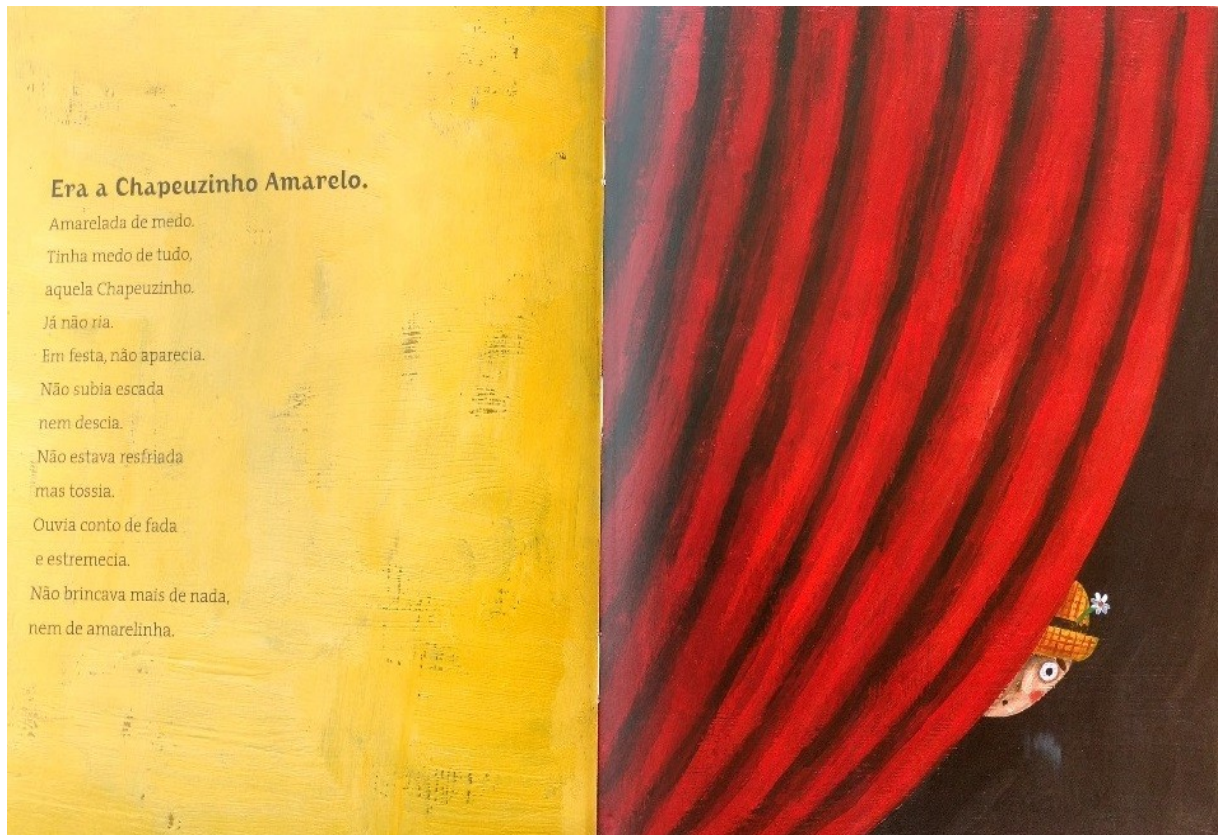
La editorial Quasi fue fundada en 1999 por el escritor Jorge Reis-Sá (en el año 2000 se asoció con Valter Hugo Mãe de), en Braga Portugal; publicaba obras de poesía contemporánea, especialmente de la denominada “nueva poesía portuguesa”, aunque también fue responsable por obras de autores españoles y brasileños. Algunas de las las obras publicadas fueron: *Patty Diphusa e outros textos* de Pedro Almodóvar, en 2006; *A ciganita* de Miguel de Cervantes, en 2008 y *Poemas, sonetos e Baladas* de Vinicius de Moraes; también publicó obras de Manoel de Barros y de otros autores internacionales como el ruso Anton Chejov.

Jorge Reis-Sá anunció el cierre de la editorial en octubre de 2009.

Como dije las ilustraciones de esta edición son diferentes a las anteriores: son más lúgubres, oscuras y con un gran componente del uso del color negro. Resalta el detalle al extremo, así como de las gestualidad de los personajes.

Las páginas 5 y 6 (figura 39), primeras que tienen ilustraciones, muestran a una Chapeuzinho Amarelo asustada detrás de una cortina, solo podemos ver una parte de su cara con un claro gesto de susto y con su característico sombrero amarillo. Lá página 5 es el ejemplo de algo que ocurre en todo el libro: aún lás páginas que no tiene un dibujo específico tiene un fondo que recuerda la textura de una pared mal pintada, sucia y con partes descascaradas, lo que le da a estas páginas un aire lúgubre y triste, dado que la pared es amarilla podemos pensar que la tristeza que se muestra representa a la tristeza de la protagonista.

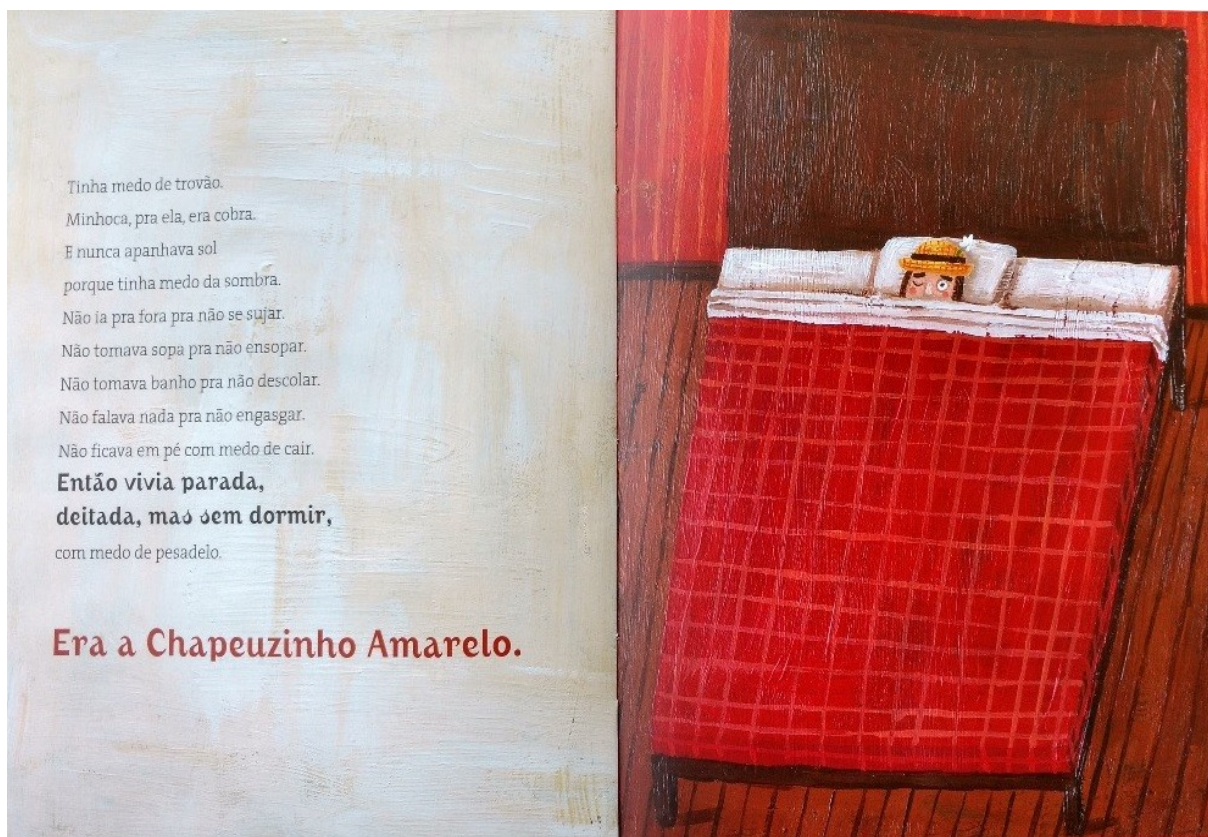
Figura 39: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (2007).



Fuente: acervo de la autora.

La página 7 (figura 40) contiene texto nuevamente con el fondo de una pared que inspira tristeza. En la página 8 aparece *Chapeuzinho Amarelo* esta vez escondida bajo las mantas y sábanas de su cama; a pesar de lo contradictorio de estar en la cama con un sombrero, el autor vuelve a colocar el mismo en la cabeza de la protagonista, que nuevamente está con gesto preocupado o asustado.

Figura 40: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (2007).

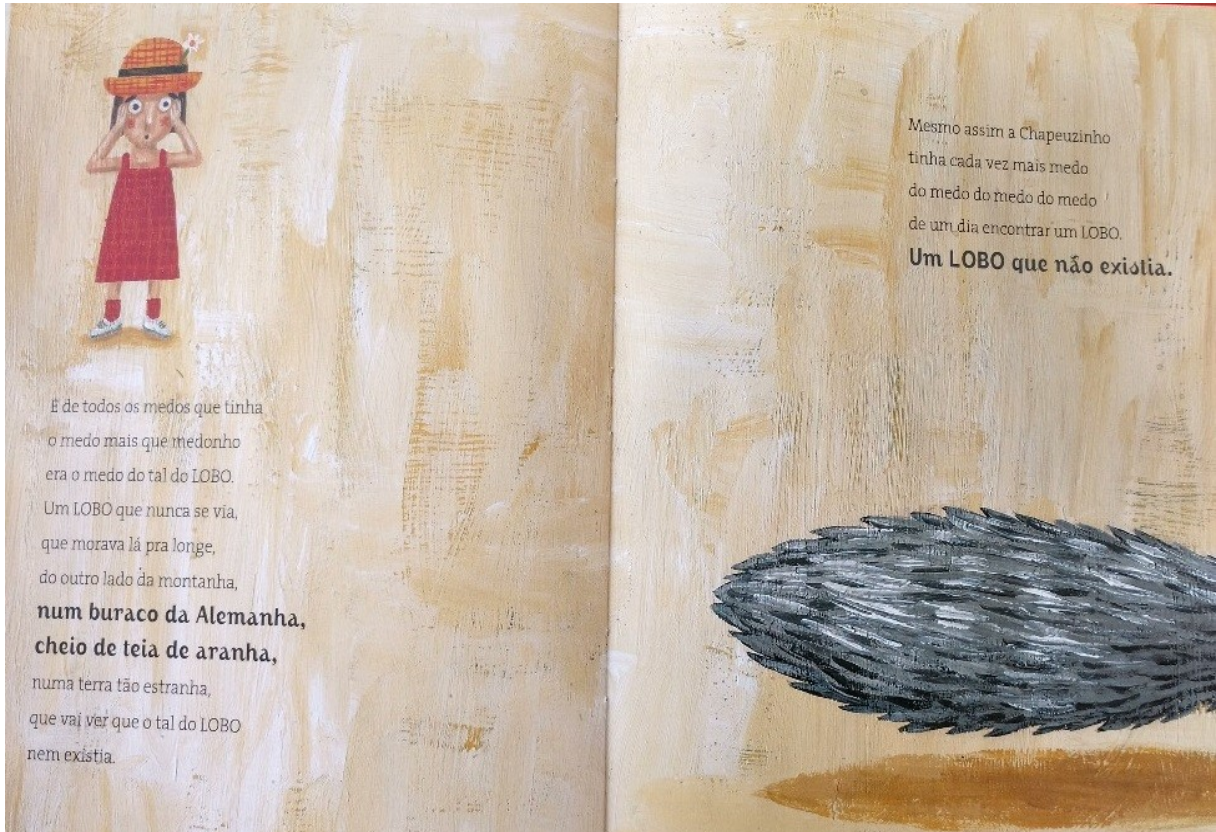


Fuente: acervo de la autora.

En la página 9 (figura 41) se muestra por primera vez a *Chapeuzinho Amarelo* de cuerpo entero, con un vestido rojo y su sombrero amarillo. Las manos le tapan casi toda la cara, a pesar de esto se puede ver que los rasgos de la cara se caracterizan por líneas más rectas, a diferencia de las versiones anteriores que estaban realizados por líneas curvas, lo que le da un gesto más adusto y menos cordial.

En la página siguiente además de texto se presenta el primer dibujo del lobo, no completo, solo se puede ver parte de la cola. Es de destacar el uso del detalle mostrado en el vestido de la protagonista, así como en los pelos de la cola del lobo. Otro aspecto importante es el de las proporciones: es mucho más grande la parte de la cola del lobo que se ve que la niña.

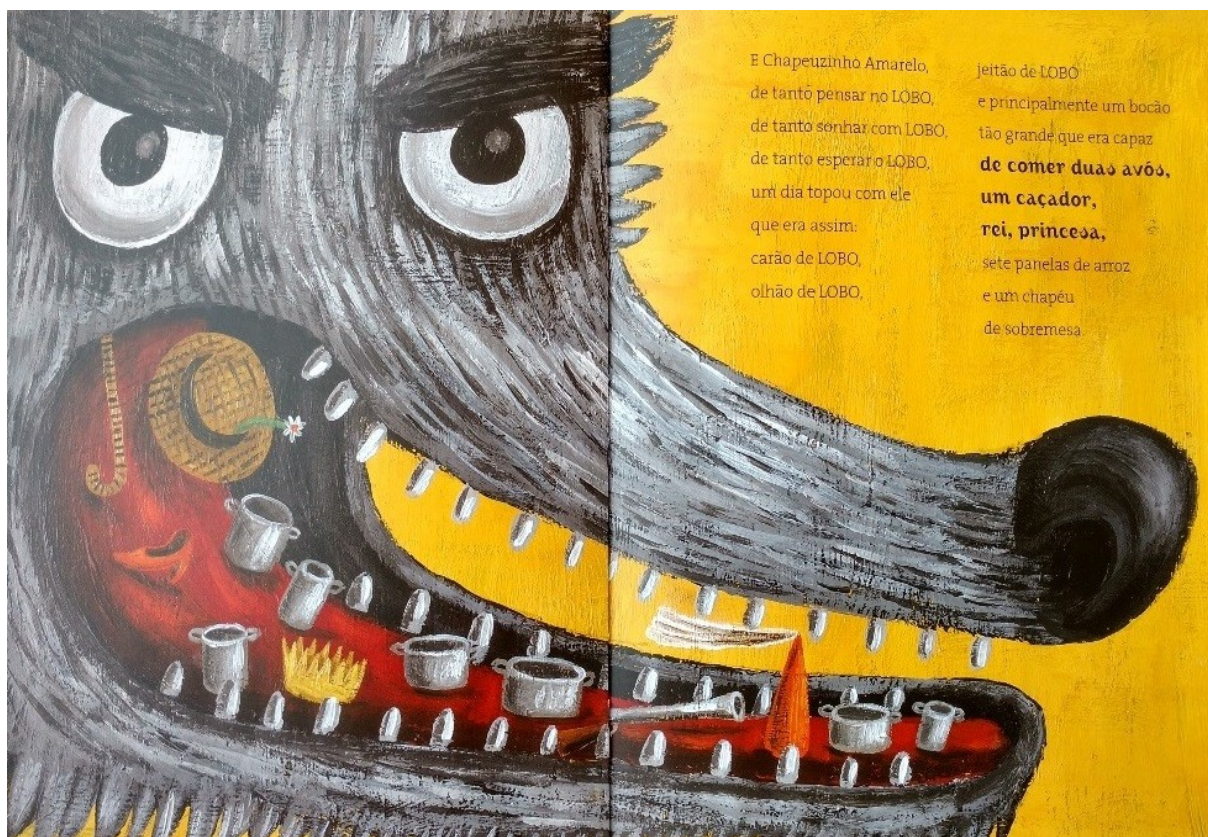
Figura 41: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (2007).



Fuente: acervo de la autora.

Las páginas 11 y 12 (página 41) presenta la cabeza del lobo. El ilustrador usa varios recursos para mostrar el miedo que el lobo inspira en la protagonista: la cabeza del lobo es muy grande en relación al tamaño de la página; el dibujo está lleno de detalles, en los pelos del lobo, en los ojos, en las cejas, en el gesto; adentro de la boca muy abierta hay toda clase de cosas (el bastón de la abuela, la corona del rey, las 7 ollas de arroz y el sombrero de la princesa que se corresponde con lo que dice en el texto); también en la boca hay un arma de fuego, que nos permite suponer que el lobo se comió un cazador.

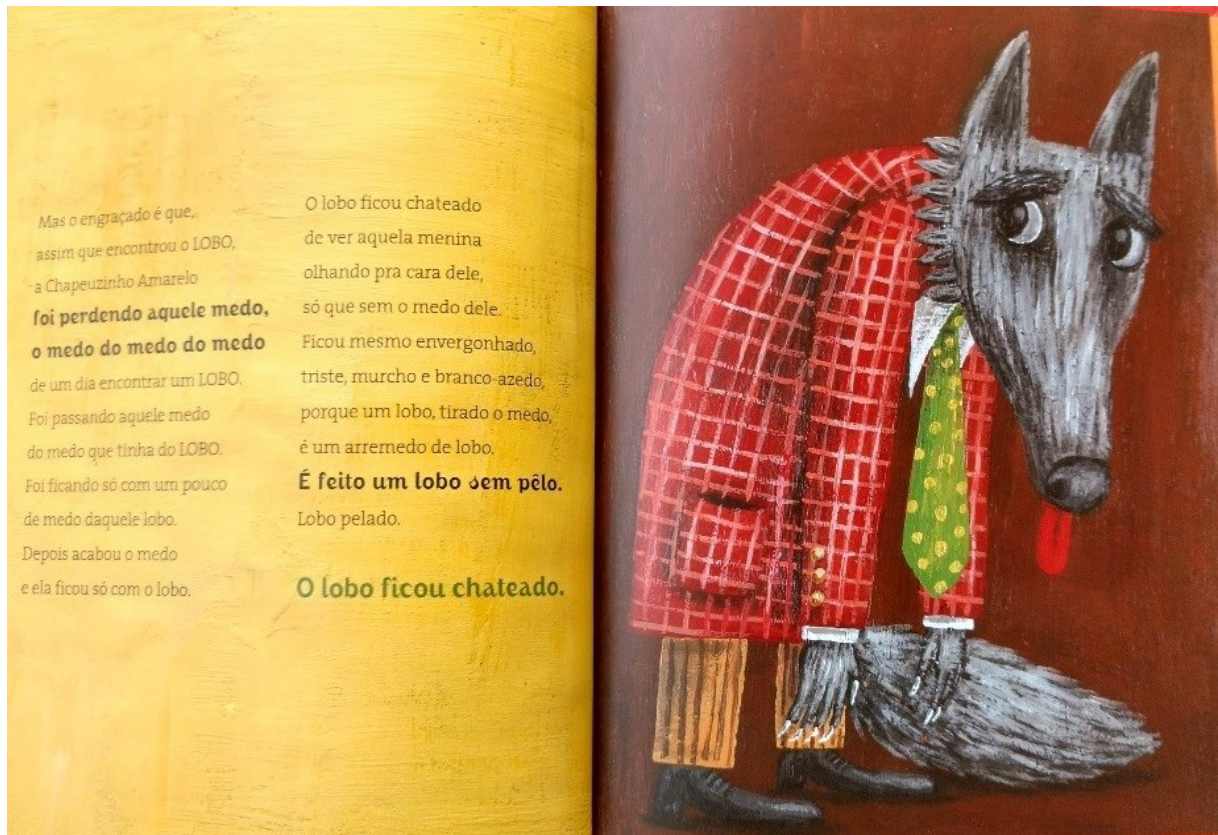
Figura 42: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (2007).



Fuente: acervo de la autora.

En la página 14 (figura 43) se muestra por primera vez al lobo de cuerpo entero, aunque en una nueva versión. Es un lobo derrotado y triste, con la lengua afuera, parado en dos pies (con una postura parecida a la humana), pero con el cuerpo curvado hacia adelante. El lobo tiene características humanas, no solo la postura, si no además la ropa: está vestido de traje, camisa y corbata. Nuevamente se recurre al uso del detalle, pero esta vez es en la ropa, el traje tiene un cuadrillé rojo y blanco, pantalón a rayas marrón y zapatos negros. A diferencia del dibujo de Ziraldo este lobo no tiene una actitud de contrariado (*chateado* en portugués), si no de derrotado y cansado. El fondo de las páginas deja de ser lúgubre y triste y pasa a ser el de una pared bien pintada y limpia.

Figura 43: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (2007).



Fuente: acervo de la autora.

Las imágenes de las páginas 15 y 16 (figura 44) son la boca del lobo, pero esta vez está casi cerrada solo tiene adentro una pequeña *Chapeuzinho Amarelo* con gesto triunfal y alegre parada sobre su lengua, mostrando que como dice el texto que acompaña a este dibujo ya no tiene miedo.

Figura 44: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (2007).



Fuente: acervo de la autora.

La página 17 (figura 45) es en la cual la palabra lobo se transforma en *bolo*, en esta versión no hay dibujos, solo texto. En la página 18 se puede ver al *bolo* (*torta*) de cumpleaños, donde los ojos y la nariz se transformaron en golosinas rojas.

Figura 45: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (2007).



Fuente: acervo de la autora.

Las figuras de las páginas 19 y 20 vemos la torta completa (figura 46), decorada con caramelos y velas, esta vez arriba de una mesa con mantel a cuadros. El fondo de las páginas es de un alegre color naranja.

Figura 46: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (2007).



Fuente: acervo de la autora.

La imagen de la página 22 (figura 47) es de una mano y un brazo, además de el sombrero amarillo que parece haber sido lanzado al aire, como se hace a modo de festejo.

Figura 47: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (2007).



Fuente: acervo de la autora.

La ilustración siguiente (figura 48) es de una *Chapeuzinho Amarelo* feliz bailando sobre un rayo amarillo, con fondo negro, correspondiendo con el texto de la página anterior donde la protagonista superó sus miedos.

Figura 48: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (2007).



Fuente: acervo de la autora.

Está versión de la última página (figura 49) es completamente diferente a la anterior, en la que se mostraban los diversos personajes, que según el texto, inventa la protagonista; en ella vemos a la protagonista sentada pescando sobre la enorme cabeza de un tiburón, en la punta de la caña de pescar están los dientes del tiburón. Si consideramos al tiburón como representación de sus miedos, en estas páginas vemos como Chapeuzinho Amarelo los venció al punto de controlar los dientes, parte del tiburón que es la más peligrosa.

Figura 49: páginas del libro *Chapeuzinho Amarelo* (2007).



Fuente: acervo de la autora.

Cabe destacar que desde 1980, como se puede ver en los diarios de la época, se presentan versiones para teatro en diversos estados del país. Las primeras versiones aparecieron en Rio de Janeiro y Bahia. Una búsqueda en internet me permitió ver que este año se vendieron entradas para la obra en varios estados como: Paraná, Amazonas, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasilia, Roraima y Ceará

4. 3. Aportes del libro *Chapeuzinho Amarelo* a la educación

El autor utiliza en éste libro un lenguaje rico, lleno de rimas y de juegos de palabras, descripciones con detalles y adjetivos variados; a la vez que recurre a palabras que el niño conoce de otras historias incorpora nuevos términos nuevos.

Como en todas sus obras el autor utiliza la palabra con cuidado, buscando que cada una sea exactamente la que tiene que estar en cada lugar.

Para el sicólogo ruso Lev Vygotsky la palabra tiene una función fundamental en el desarrollo del pensamiento en el niño:

La idea fundamental de la discusión que nos ocupa se puede resumir así: la relación entre pensamiento y palabra no es un hecho, sino un proceso, un continuo ir y venir del pensamiento a la palabra y de la palabra al pensamiento, y en él la relación entre pensamiento y palabra sufre cambios que pueden ser considerados como desarrollo en el sentido funcional (Vygotsky. 1995, pág. 163)

Dicho de otra forma el pensamiento se construye con palabras y éste estimula el desarrollo del lenguaje; este proceso de retroalimentación entre pensamiento y palabra es el que desencadena el desarrollo del individuo. Por tanto es esencial el estímulo del lenguaje en la educación, no solo desde el punto de vista de la comunicación sino también como estímulo al pensamiento.

En este libro la palabra tiene una función fundamental, no solo para expresar una idea sino que además tiene riqueza estética, lo que le da un mayor atractivo para el alumno.

El vocabulario utilizado es diverso, parte de palabras conocidas por el niño como lobo, *fada* (hada), *medo* (miedo), *avós* (abuelas), *rei* (rey), *princesa* (princesa); para incorporar palabras que no son de uso común como *envergonhado* (avergonzado), *murcho* (marchito), *azedo* (ácido), *ensopar* (remojar), *descolar* (despegar), *engasgar* (ahogarse).

De esta forma el autor utiliza el recurso didáctico de partir de lo conocido para llegar a comprender lo desconocido, así el niño llega a conocer el significado de nuevas palabras sin que esto represente un conflicto ya que las mismas se encuentran dentro de un texto que comprende y le resulta conocido. De acuerdo a la teoría de Vygotsky es importante que el niño amplíe su vocabulario, esto le permitirá desarrollar nuevas estructuras de pensamiento.

En este punto volvemos a la teoría de Darnton, en la cual el autor es además lector. Para constituirse como escritor, o por lo menos un buen escritor, los individuos necesitan un enorme bagaje de palabras y conocer profundamente las estructuras

gramaticales del idioma, pero también haber desarrollado las estructuras cognitivas complejas necesarias para completar la difícil tarea de escribir un libro; estas estructuras se formaron a lo largo de la vida de esa persona a través de la lectura de otros autores, que le permite ampliar su conocimiento del lenguaje. Chico Buarque es un buen ejemplo de eso, como él mismo explica en una entrevista citada en este capítulo.

Otro recurso utilizado por el autor es el de ser detallista en las descripciones, las mismas no son hechas con simples adjetivos, si no con oraciones adjetivas, esto permite al alumno establecer relaciones más complejas, no se trata simplemente de establecer relaciones entre palabras, si no relaciones entre oraciones. A la hora de imaginar, ya no a la niña, si no el miedo que ella sentía se puede formar una idea más completa. En la descripción del lobo también utiliza el recurso de la oración adjetiva, así como al final al explicar la nueva realidad de la niña al vencer al miedo.

Como ya mostré en el capítulo anterior el autor utiliza en varias oportunidades el recurso de la rima. La rima tiene un componente lúdico que permite al niño acercarse con mayor facilidad al texto escrito. Estas rimas pueden transformarse en el punto de partida para que el alumno cree las suyas y así estimular la creatividad en el uso del lenguaje y amplía su vocabulario. Desde el punto de vista del lenguaje escrito se puede presentar a los niños dos palabras que riman y analizar la diferencia entre ellas con el objetivo de ampliar la conciencia grafémica, es decir de que al cambiar algún grafema de una palabra se cambia el significado de la misma. De la misma forma la rima permite fortalecer la conciencia fonológica, esto significa comprender que aunque las palabras tengan sonido similar tienen diferente significado.

No puedo dejar de mencionar un aspecto importante del libro, que escapa al lenguaje y es el tema central de la narración del mismo: el miedo.

Considero que se presenta una oportunidad para tratar en clase esta cuestión y las formas en que el mismo puede superarse. No es el propósito de éste trabajo realizar un análisis psicológico sobre el tema, ya que esto escaparía al objetivo del mismo, pero de todas formas considero necesario mencionar este aspecto. En el libro la niña supera el miedo a partir de enfrentar al objeto central del mismo, se

puede partir de este libro para trabajar oralmente sobre los miedos y las diferentes formas de superarlo.

Considerando alumnos mayores podemos ver éste libro como el punto de partida para estudiar la historia reciente de Brasil, el mismo, como se demostró en este trabajo, es producto de un momento histórico, escrito por un artista cuya vida era condicionada severamente. Chapeuzinho Amarelo se encuentra en miles de escuelas repartidas por todo el país, por lo tanto es muy posible que los alumnos lo conozcan desde su primera infancia, esto puede despertar el interés de los alumnos en conocer el contexto en el cual fue escrito.

Son diversos los aportes que un libro puede realizar al campo de la educación y éste en particular es un buen ejemplo de esto. En este capítulo he presentado aquellos que considero más destacados.

En la próxima sección presento las conclusiones de presente trabajo para esto

CONCLUSIONES

Este trabajo tuvo como objetivo **analizar el libro *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, a través de su circuito de comunicación, la coyuntura política del período en que fue escrito, su relación con la vida del autor y sus posibles aportes para la educación.** Las conclusiones del mismo fueron organizadas de forma de responder a cada uno de los objetivos específicos, el conjunto de estas respuestas resolverá la pregunta que ha servido de guía para su desarrollo: **¿Cuál es el circuito de comunicación de *Chapeuzinho Amarelo*, la coyuntura política del momento en que fue escrito, su relación con la vida de su autor, Chico Buarque, y sus aportes para la educación?**

El primer objetivo específico es: **caracterizar el Brasil del período de dictadura cívico-militar de 1964 a 1979.** En relación a este objetivo, el mismo es el de una dictadura cívico-militar, que comenzó el 1 de abril de 1964 con la renuncia del presidente João Goulart, el día anterior el General Olímpio Mourão Filho de Minas Gerais había reunido sus tropas para marchar a Rio de Janeiro.

A los efectos de este trabajo podemos dividir el período de dictadura cívico-militar en dos etapas, la primera desde el golpe de estado hasta el Acto Institucional N.º 5 y la segunda desde este hasta las elecciones de 1984. En la primera etapa el régimen no tuvo mayor interferencia en la vida de los ciudadanos, fue en la segunda donde el régimen intervino pasando por encima de sus derechos.

El 26 de junio de 1968 se produjo, en Rio de Janeiro, la *Passeata de los 100 mil*, la misma fue convocada por diversos grupos de estudiantes universitarios y estaban encabezada por artistas entre los que se encontraba Chico Buarque. En la madrugada del 18 de diciembre del mismo año es detenido por la *Policia Federal* en su apartamento de Rio de Janeiro.

Anteriormente el 13 de diciembre había sido promulgado el *Ato Institucional N.º 5* en el cual se limitaron los derechos civiles de los ciudadanos, dando la potestad al presidente de suspenderlos, sin la intervención de los otros poderes: prohibiendo toda participación de los ciudadanos en actividades y manifestaciones políticas, entre otras medidas.

El período de 1969 a 1972 se caracterizó por la represión y los enfrentamientos armados con los grupos que luchaban contra el régimen; también fue el comienzo del llamado “milagro económico”, impulsado por el nacimiento de la industria petrolífera, el crecimiento de la industria hidroeléctrica y la construcción de un sistema bancario moderno, entre otros motivos.

En 1974 fue electo por el congreso el General Ernesto Geisel como presidente. El nuevo presidente tuvo que enfrentar una fuerte crisis económica y el fin del “milagro económico”.

A la luz de la nueva situación económica, ciertos sectores de la izquierda moderada se agruparon en el M. D. B.. En las elecciones parlamentarias de 1975, el M. D. B. obtuvo la mayoría de los cargos al Senado y el 70% de los votos a diputados. La respuesta del gobierno fue intensificar la represión de los partidos políticos de izquierda y de todos los que ofrecían resistencia, además de muchos otros hechos de violencia, fueron asesinados dirigentes del *Partido Comunista Brasileiro* y el *Partido Comunista do Brasil*.

El 25 de octubre de 1975 fue asesinado el periodista Vladimir Herzog por miembros del ejército, este hecho provocó el resurgimiento de los movimientos sociales de protesta, debido a la conmoción provocada en la población, que continuaron en 1976 con huelgas y protestas de los estudiantes universitarios en Rio de Janeiro, São Paulo y Bahia. Las revueltas crecieron en 1977, con el comienzo de las clases los estudiantes volvieron a las calles y en mayo hubo una huelga de 60.000 estudiantes, a pesar de haberlo intentado varias veces las fuerzas del orden no lograron detener las protestas que por el contrario crecieron.

Ese mismo año comenzaron las protestas de los trabajadores, que reclamaban que el aumento de salario se ajustara a la inflación verdadera y no a los números falsos que el gobierno utilizaba como parámetro.

En marzo de 1978 se produjo el comienzo del período de protestas sindicales de los trabajadores de la industria metalúrgica, ese año 50.000 trabajadores paralizaron sus actividades, encabezados por Luis Inacio Lula Da Silva que era el Secretario General del Sindicato ABC.

En marzo de 1979 una asamblea de 80.000 trabajadores resolvió volver a la huelga de la que participaron 170.000 trabajadores, durante 45 días.

Paralelamente el presidente Geisel eliminó los Actos Institucionales, en enero de 1979. Esto terminó con la censura y la justicia recuperó su autonomía, entre otras reformas.

En mayo de 1980 se promulgó una ley de amnistía que permitió el regreso de los exiliados por motivos políticos que no hubieran participado en actos de violencia.

Según el Volumen III del *Relatório da Comissão Nacional da Verdade* (2014) durante la dictadura murieron 423 personas a causa de la represión del régimen, 28 de ellas entre 1978 y 1980.

Es decir que en el período en que el libro *Chapeuzinho Amarelo* fue escrito (1978, 1979) mientras por un lado el gobierno anunciaba el fin de los Actos Institucionales, que implicaba el fin de la censura y al vuelta al estado de derecho, además de la amnistía a los exiliados políticos; por el otro continuaron los asesinatos y la tortura, sindicatos de trabajadores fueron intervenidos y prohibidos de realizar cualquier actividad y fueron presos los dirigentes de los sindicatos metalúrgicos de São Paulo; los partidos políticos de izquierda no pudieron participar de las elecciones de 1978.

Esto me permite inferir que en realidad esa supuesta apertura del régimen no fue real y sí una forma de maquillaje que buscaba mantenerse en el poder. Es decir dar ciertas consideraciones que no afectaban, en principio, las potestades absolutas del gobierno, le garantizaba permanecer en el poder.

Durante este período el gobierno no tuvo una política clara y definida en relación a la cultura. Las acciones concretas se relacionaron a actos de propaganda como el apoyo brindado a la *Red Globo de Televisão*, que le permitió tener un alcance nacional; el fomento a la producción de determinadas películas; también se publicaron libros, diarios y revistas, en los cuales el estado era la principal fuente de ingresos a través de la publicidad. Por otro lado intervino fuertemente a través de la censura y la represión de aquellos artistas contrarios al régimen. Si bien la censura llegó a todas las manifestaciones del arte, fue más notable en la música y el teatro.

Sobre la música opté en este trabajo por mostrar ejemplos concretos de personas que a pesar de una amplia trayectoria sufrieron la censura, la cárcel y el exilio, como Caetano Veloso, Gilberto Gil y Geraldo Vandré. También consideré el

ejemplo de Vinicius de Moraes que fue obligado a retirarse de la carrera de diplomático.

El teatro era condicionado a través de la censura previa, los organismos del estado tenían la posibilidad de autorizar o no el estreno de una obra o prohibirla una vez en cartel, como ocurrió con *Roda Viva* escrita y producida por Chico Buarque.

Como parte del proceso de apertura del régimen a partir de 1978 varias obras de teatro o canciones que habían sido prohibidas fueron autorizadas para ser presentadas al público. De todas formas la estructura de los organismos de censura continuaron existiendo y los artistas eran obligados a enviar sus obras antes de estrenarlas. Podemos decir que, también en el arte, que mientras el gobierno intentaba dar una imagen de apertura mantenía en control sobre lo que el público podía ver, leer y escuchar.

Sobre el segundo objetivo: **contextualizar el momento personal del autor en ese período, en relación al momento histórico en que vivía y conocer los elementos de la coyuntura histórica que condicionaron su obra y su vida**; es claro a través de la lectura del capítulo 3 que la vida de Chico Buarque fue condicionada por el régimen militar, especialmente a partir de su participación en la *Passeata dos 100 mil*, el 26 de junio de 1968. Es posible establecer que los momentos más complejos fueron su detención, por la policía, el 18 de diciembre de 1968, el exilio que comenzó en enero del año siguiente y que significó que su hija mayor naciera en Italia, alejada de toda la familia.

Una vez que la familia había retornado al país en 1971, la obra de Chico Buarque se tornó en víctima constante de la represión y la censura. Los discos de la canción *A pesar de você* fueron retirados de las disquerías por la policía y la canción prohibida.

En 1974 se vio obligado a grabar un disco con canciones de otros artistas, ya que las suyas eran prohibidas por la censura; en el mismo año creó un seudónimo con el cual logró firmar algunas de sus obras para que fueran autorizadas.

En 1977 traduce del italiano y adapta las canciones del disco *Os Saltimbancos*, dedicado a los niños. El mismo año produce la obra de teatro con el mismo nombre, en la cual trabajó su esposa, su hermana, su hija y su sobrina. Este

hecho brinda un indicio importante para comprender como hasta una obra que está destinada a los niños y que en principio puede parecer inocente en realidad encierra un mensaje de protesta contra el régimen: en la obra de teatro los personajes humanos, quienes eran los opresores que maltrataban y esclavizaban a los animales protagonistas de la obra, eran representados por muñecos gigantes vestidos con ropa de estilo militar, esto se puede ver en las figuras 10, 11 y 12.

Como ya se explicó en 1978 edita un disco con canciones que habían sido prohibidas en años anteriores y una canción de un autor cubano (Silvio Rodríguez), esto se ocurrió mientras escribía la *Opera do Malandro*, cuyo disco lanza al año siguiente. El disco de 1978 representa también una forma de protesta, de mostrar al público les había sido prohibido escuchar. Por otra parte ese mismo año hace su primer viaje a Cuba, que le significó ser llevado detenido del aeropuerto.

Los hechos me permiten concluir que el autor entendía que debía continuar luchando contra el régimen a pesar de esa supuesta apertura, inclusive a pesar de que sus obras habían sido liberadas. Era necesaria *una* libertad total y no esta forma de libertad limitada.

Finalmente creo necesario desatacar los lazos que lo unían a Lula da Silva: como se explica en el capítulo 2 Sergio Buarque de Hollanda era el socio N.º 3 del *Partido dos Trabalhadores* y tenía una relación muy estrecha con el dirigente sindical. Durante las huelgas de los obreros metalúrgicos Chico dio su apoyo explícito al movimiento: participó el acto del 1º de mayo, editó un disco con dos canciones dedicadas al sindicato y el resultado de la venta fue donado al mismo.

Sobre el tercer objetivo, **identificar los temas que se tratan en la obra, desde la perspectiva del contexto histórico**, puedo decir que la obra trata sobre los miedos y la posibilidad de enfrentarlos, para adquirir verdadera dimensión del objeto del mismo y superarlos. En relación los hechos del contexto histórico puedo decir que dos años antes de que la obra fuera publicada se produjeron los primeros levantamientos estudiantiles de protesta después de un prolongado período en el que esto no ocurría, el año anterior ocurrió la primera huelga de los obreros metalúrgicos de São Paulo, liderados por Lula da Silva, que como ya se dijo tenía una estrecha relación con el autor.

Desde mi perspectiva es posible establecer un paralelismo entre la obra y los hechos históricos, es posible pensar que el lobo es el régimen dictatorial y las movilizaciones estudiantiles y sindicales, de las que el autor estaba muy próximo, son los gritos que terminan espantando al lobo.

Sobre el cuarto objetivo: **mapear las editoriales que publicaron la obra y la importancia de estas en la historia de este libro**, el mismo fue explicado en el capítulo 4. La primera versión fue publicada por la editorial Berlendiz y Vertecchia, el lanzamiento fue el 18 de diciembre de 1979. Se publicaron 16 ediciones de esta versión hasta noviembre de 1995, las ilustraciones estuvieron a cargo de un equipo dirigido por la propia Donatella.

A partir de 1997 el libro se publica a través de la editorial José Olympio, una editorial muy antigua y tradicional. Maria Amelia Mello fue la responsable por esta nueva versión, en la cual las ilustraciones y el diseño gráfico general están a cargo de Ziraldo; posteriormente la editorial fue vendida y Maria Amelia Mello fue a trabajar a la editorial Autentica. Actualmente la obra se publica a través de esta editorial y se encuentra en la edición número 40.

Existe una tercera versión del libro que se publicó en Portugal en el año 2007, a través de la editorial Qasi, con ilustraciones de Andre Letria.

Ambas editoras: Donatella Berlendiz y Ana María Mello tuvieron un lugar trascendental en la historia de este libro. Considero que los indicios son suficientes para afirmar que el libro fue escrito a solicitud de la primera, así lo afirma en una entrevista realizada por un diario de la época, en la cual se anunciaba la futura venta del libro y lo reafirma su hijo en una nota más reciente; Chico no volvió a escribir libros para niños y tampoco lo había hecho anteriormente, el disco *Os Saltimbancos* fue traducido y editado como agradecimiento a su amigo Berdotti, quien era el autor original de las letras, es decir el universo infantil no forma parte de los intereses de Chico como escritor y como músico, por lo que es poco probable que escribir este libro haya sido algo espontaneo.

Ana Maria Mello fue la responsable por la segunda versión del libro. Esta versión, como se explica en el capítulo 4, es completamente diferente a la anterior: es más moderna y actual, llena de colores y dibujos hechos con mucho detalle,

sigue la tendencia de los libros infantiles que atraen a los niños en esta época. Sin duda la combinación de Ziraldo con Chico Buarque iba a significar un éxito comercial, ya que el ilustrador tiene una trayectoria prolongada de sucesos y sus dibujos tiene un gran valor en sí mismos.

De esta manera el trabajo de ambas editoras a sido complementario a través de la historia de este libro para que llegue a nuestros días con tanta vigencia como para que en 2014 fuera comprado por 56.563 escuelas distribuidas en todo Brasil, a través del *Programa Nacional da Biblioteca Escolar*.

El último objetivo de este trabajo es **analizar las imágenes y detalles de las tres ediciones, dos en Brasil y una en Portugal, buscando similitudes y diferencias**. El mismo se desarrolló ampliamente en el capítulo 4. En resumen puedo decir que las ilustraciones de la primera y la segunda edición son completamente diferentes: en la edición de Berlendiz y Vertecchia los dibujos son extremadamente simples, con apenas líneas con muy poco o nada de color (solo usa el amarillo, el verde y el rojo), está apenas usado para destacar una situación.

En la versión de Ziraldo los dibujos tiene un papel trascendental, ocupan páginas enteras, están llenos de color y si bien se complementan perfectamente con el texto, podrían existir independientemente de este y aún mantener el significado.

Ambas ediciones coinciden en la estructura del texto, en la cantidad de texto de cada página y en la forma cuadrada del libro.

La tercera edición es completamente diferente de las anteriores, si bien las ilustraciones son de un estilo más moderno y en colores, estas son lúgubres y con cierta oscuridad, predominan los colores oscuros.

Finalmente considero que el estudio de la historia del libro *Chapeuzinho Amarelo*, demuestra que durante el período de dictadura cívico-militar existió una estrecha interrelación entre la obra de Chico Buarque y el contexto de dictadura cívico-militar. Los indicios encontrados permiten concluir que la obra del artista, así como muchas de sus acciones concretas, en este período tenía un fuerte connotación de protesta y denuncia en contra el régimen.

Si bien el libro en cuestión está dedicado a los niños, un público que difícilmente podría entender la realidad política en que vivía, existe un paralelismo entre la historia narrada, los acontecimientos de la época y las expectativas que el autor tenía sobre el futuro del país.

Es importante destacar cual es el aporte de este trabajo al campo de la educación, anteriormente fue explicado la vigencia que este libro a mantenido a lo largo de sus 40 años de historia y la gran cantidad de bibliotecas escolares en que se encuentra, pero lo que me parece más relevante es comprender que todos los elementos de la cultura son el resultado de personas que están inmersas en un tiempo histórico determinado. Chapeuzinho Amarelo es la obra de un artista, que era parte de una estructura familiar, condicionado por un gobierno; el entrecruzamiento de todos esos elementos nos permite leer hoy ese libro, después de 40 años de su primera publicación.

Personalmente este trabajo me ha hecho pensar como nuestras acciones como docentes, en tanto que generadores de cultura, son dependientes del momento histórico en que vivimos y como es necesario reflexionar sobre este hecho.

Otro aspecto que me gustaría destacar es como fue enriquecedor buscar cada uno de los pequeños indicios que una vez ordenados y analizados han permitido llegar a comprender que este libro es mucho más que una historia para niños, muy bien escrita; este libro es un grito de esperanza en un momento en que muchas personas tenían mucho miedo, un mensaje de que era posible vencer a aquel lobo opresor.

REFERENCIAS

AARÃO REIS FILHO, Daniel. **Ditadura e democracia no Brasil**. Rio de Janeiro. Editorial Zahara. 2014.

BARDOTTI, Sergio, traducción y adaptación Chico Buarque, ilustraciones Ziraldo. **Os Saltimbancos**. 10 a. edición. Belo Horizonte, Brasil. Editorial Autêntica. 2017.

BERLENDIZ, Bruno. **Carta al diario Estado de São Paulo en abril de 2017**. Destinatario: Mariana Herrera. 17 de abril de 2018. Mensaje enviado a través de Messenger Facebook.

BERLENDIZ, Donatella. **Donatella faz guerra ao medo**. Entrevista concedida a Clovis Marques. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 de diciembre de 1979, suplemento Quem, pág. 6.

BERNARDO, Cláudio José. **A MPB como recipiente de protestos contra a ditadura militar: as metáforas carregadas de vozes contra o regimen autoritario**. 104 páginas. Tesis de maestría. *Programa de Pos Graduação em Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro*. 2007.

BUARQUE, Chico, ilustraciones André Letria. **Chapeuzinho Amarelo**. Portugal. Editorial Quasi. 2007.

BUARQUE, Chico, ilustraciones coordinadora Donatella Berlendiz. **Chapeuzinho Amarelo**. Rio de Janeiro. Editorial Berlendiz y Vertecchia. 1985.

BUARQUE, Chico, ilustraciones Ziraldo. **Chapeuzinho Amarelo**. 40 a. edición. Belo Horizonte, Brasil. Editorial Autêntica. 2017.

BUARQUE, Chico. *A dupla vida de Chico*. **Entrevista concedida a Josué Machado. Revista Língua Portuguesa**. Brasil. Junio de 2006. Disponible en: <http://chicobuarque.com.br/texto> Último acceso: julio de 2019.

BUARQUE, Chico. **Certas palavras com Chico Buarque**. Entrevista concedida a Mauricio Berú. Brasil. 1980. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YzZLX8Zprj8> Último acceso: julio de 2019.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque de Corpo Inteiro**. Entrevista concedida a Simon Khoury. Revista *Tribuna de imprensa*, página 9. Rio de Janeiro. 4 de Julio de 1978.

Disponível em: <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/385>. Último acesso: julho de 2019.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque entrevistado no Conexão Nacional**. Entrevista concedida a Roberto Feith. Programa *Conexão Nacional*. Brasil. 1984. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uQ9ZMd3qEcQ>. Último acesso: julho de 2019.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque fala sobre os 40 anos de OS SALTIMBANCOS**. Entrevista concedida a Dib Carneiro Neto. Rio de Janeiro. 18 de julho 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vMdQF2ypOL8&list=PLXwo3EXepoTIZ7_JZBPA6Tw0iWLjZJKhD&index=31&t=0s. Último acesso: julho de 2019.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque MPB Especial 1973**. Entrevista concedida a Fernando Faro. TV Cultura. Rio de Janeiro. Outubro de 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dTDalxGIZjo>. Último acesso: julho de 2019.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque, na Brazuca: “Podendo, vou até os 95”**. Entrevista concedida a Daniel Cariello y Thiago Araújo. Revista Brazuca Online. Brasil. Março abril de 2010. Disponível em:

http://www.chicobuarque.com.br/texto/menu_entrevistas.htm Último acesso: julho de 2019.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque: Ta me faltando um filho homem**. Entrevista concedida a Ivandel Godinho. Revista Claudia, Brasil, ano 20, número 233, páginas 14 a 19, fevereiro de 1981. Disponível em: <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/401> . Último acesso: julho de 2019.

BUARQUE, Chico. **Documental Anos Dourados**. Entrevista concedida a Roberto de Oliveira. Rwr Comunicacoes Ltda. Manaus. 2005b. Disponível em DVD.

BUARQUE, Chico. **Documental Bastidores**. Entrevista concedida a Roberto de Oliveira. Rwr Comunicacoes Ltda. Manaus. 2005b. Disponível em DVD.

BUARQUE, Chico. **Documental Chico Artista brasileiro**. Entrevista concedida a Miguel Faria Jr. 1001 Filmes. Brasil. 2015. Disponível em DVD.

BUARQUE, Chico. **Documental Roda Viva**. Entrevista concedida a Roberto de Oliveira. Rwr Comunicacoes Ltda. Manaus. 2006a. Disponível em DVD.

BUARQUE, Chico. **Documental Saltimbancos**. Entrevista concedida a Roberto de Oliveira. Rwr Comunicacoes Ltda. Manaus. 2006b. Disponível em DVD.

BUARQUE, Chico. **Documental Uma Palavra**. Entrevista concedida a Roberto de Oliveira. Rwr Comunicacoes Ltda. Manaus. 2006c. Disponible en DVD.

BUARQUE, Chico. **Documental Vai Passar**. Entrevista concedida a Roberto de Oliveira. Rwr Comunicacoes Ltda. Manaus. 2005a. Disponible en DVD.

BUARQUE, Chico. **Entrevista com Chico Buarque**. *Radio do Centro Cultural São Paulo*. São Paulo. 10 de diciembre de 1985. Disponible en <http://chicobuarque.com.br/texto/>. Último acceso: julio de 2019.

BUARQUE, Chico. **Entrevista concedida a Ana Miranda**, Regina Echeverria, Plínio Marcos, José Arbex Jr., Carlos Tranjan, Marco Frenette, Jhonny, Walter Firmo, Sérgio de Souza. *Revista Caros Amigos*. São Paulo. Diciembre de 1998. Disponible en: <http://chicobuarque.com.br/texto/>. Último acceso: julio de 2019.

BUARQUE, Chico. **Eu só podia resistir**. Entrevista concedida a Antônio Chrysóstomo. *Revista Veja*. Rio de Janeiro. 10 octubre de 1976. Disponible en: <http://chicobuarque.com.br/texto/>. Último acceso: julio de 2019.

BUARQUE, Chico. **Fala, Chico Buarque**. Entrevista concedida a Almir Chediak. Songbook. Rio de Janeiro. Diciembre de 1999. Disponible en: <http://chicobuarque.com.br/texto/>. Último acceso: julio de 2019.

BUARQUE, Chico. **MPB nos Tempos da Ditadura**. Entrevista concedida a Raimundo Faro. T. V. Cultura. Brasil. 2004. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P4BNAZmok6o&t=703s>. Último acceso en julio de 2019.

BUARQUE, Chico. **O eterno mistério. Entrevista concedida a Carlos Calado**. *Revista Marie Claire*. España. Julio de 1999. Disponible en: <http://chicobuarque.com.br/texto/>. Último acceso: julio de 2019.

BUARQUE, Chico. **O redator do meu primeiro almanaque**. Entrevista concedida a Elifas Andreato. *Revista Almanaque Brasil*. Rio de Janeiro. agosto de 2007. Versión digital disponible en: www.chicobuarque.com.br. Último acceso en julio de 2019.

BUARQUE, Chico. **Programa Jô Soares Onze e Meia**. Entrevista concedida a Jô Soares. Brasil. Diciembre de 1991. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wk-0b8yLyEQ> Último acceso: julio de 2019.

BUARQUE, Chico. **Programa pessoa para T.V. Manchete**. Entrevista concedida a Roberto Dávila. 1986. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LR-yKhAfB6k&t=592s>. Último acceso: julio de 2019.

BUARQUE, Chico. ***Raízes do Brasil 1, uma cinebiografia de Sergio Buarque de Hollanda***. Entrevista concedida a Ana de Hollanda, Miúcha y Nelson Pereira dos Santos. *Agencia Nacional de Cinema Regina Filmes. Rio de Janeiro*. 2003. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=etUEsguoUx4>. Último acceso: julio de 2019.

BUARQUE, Chico. ***Sinal aberto para Chico***. Entrevista concedida a Maria Lúcia Rangel Diario. *Jornal do Brasil*, página 10, 12 de mayo de 1974. Disponible en: <http://www.jobim.org/chico/handle/2010.2/256> Último acceso: julio de 2019.

BUARQUE, Chico. ***Vox Populi - Chico Buarque***. Entrevista concedida a Paulo Roberto Leandro. TV Cultura 2. Brasil. 1979. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=O5wpWHfHj1I&t=1582s>. Último acceso: julio de 2019.

CASTELLO, José. ***Vinicius de Moraes. O poeta da Paixão, uma biografia***. São Paulo. Companhia das Letras. 1994.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. ***Brasil. Comissão Nacional da Verdade. Mortos e desaparecidos políticos, volumen III***. Brasília. CNV. 2014. 1996 p.

DA SILVA, Luiz Inacio Lula. ***Documental Linha de Montagem***. São Paulo. Productora Tapiri Cinematográfica. Brasil. 1983.

DARNTON, Robert. ***¿Qué es la historia del libro?***. Prismas, Revista de historia intelectual, Buenos Aires Argentina, No 12, 2008, pp. 135-155.

DARNTON, Robert. ***O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução***. São Paulo, *Companhia das Letras*, 2010.

DE HOLLANDA, Ana. ***Sergio Buarque de Hollanda***. Destinatario: Mariana Herrera. 22 de abril de 2019. Mensaje enviado a través de Messenger Facebook.

DE SOUZA, Maurini y PINHEIRO Maciel, Sandra Mara. ***O Teatro Brasileiro sob Pressão***. Revista Dito Efeito (versión digital). Paraná. N.º 1. 2009.

GALEANO, Eduardo. *Memorias del fuego III, El Siglo del viento*. Madrid España. Editorial SXXI. 1996.

GINZBURG, Carlo en Gargani, Aldo. ***Crisis de la razón: nuevos modelos e la relación entre saber y actividades humanas***. Editorial Siglo Veintiuno Editores, Méjico 1983.

GINZBURG, Carlo ***Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história***. Editorial Companhia das Letras. Brasil 1989.

HOMEM DE MELLO, Zuza . ***O que sou nunca escondi - Um filme sobre Geraldo Vandré***. Entrevista concedida a Alexandre Napoli, Helena Wolfenson y William Biagioli. Documental *O que sou nunca escondi - Um filme sobre Geraldo Vandré*. Pontificia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2009. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=opD8ZezC22o>. Último acceso julio de 2019.

HOMEM, Wagner y OLIVEIRA, Luiz Roberto. ***Histórias de Canções – Tom Jobim***. São Paulo. Editorial Leya, 2012.

HOMEM, Wagner. ***Histórias de Canções - Chico Buarque***. São Paulo. Editorial Leya, 2009.

KETTI, Zé. ***Programa Ensaio, MPB nos Tempos da Ditadura***. Entrevista concedida a Raimundo Faro. T. V. Cultura. Brasil. 2004. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P4BNAZmok6o&t=703s>. Último acceso en julio de 2019.

LETRIA, Andre. ***El mundo a lápiz o pincel***. Entrevista concedida a Araitz Garmendiael. Diario deia, Bilbao. Junio de 2018. Disponible en: <https://www.deia.eus/2018/06/03/ocio-y-cultura/cultura/el-mundo-a-lapiz-o-pincel>. Último acceso: julio de 2019.

MACHADO, Ana María. ***Chico Buarque é os amarelos de medo***, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro 16 de diciembre de 1979, pág. 6.

MELLO, Maria Amélia. ***Após deixar José Olympio, Maria Amélia Mello assume catálogo literário da editora Autêntica***. Entrevista concedida a Maurício Meireles. Diario *O Globo*. 20 de febrero de 2015. Disponible en: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/apos-deixar-jose-olympio-maria-amelia-mello-assume-catalogo-literario-da-editora-autentica-15382808> Último acceso: julio de 2019.

MORATO FERNÁNDES, Natalia. ***A política cultural a época da ditadura militar***. Revista Contemporanea, V. 3 N.º 1. Páginas 173-192. Enero a junio de 2013.

NUZZI, Victor. ***O que sou nunca escondi - Um filme sobre Geraldo Vandré***. Entrevista concedida a Alexandre Napoli, Helena Wolfenson y William Biagioli. Documental *O que sou nunca escondi - Um filme sobre Geraldo Vandré*. Pontificia

Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2009. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=opD8ZezC22o>. Último acceso julio de 2019.

RINDETI, Marcelo. **Artistas e intelectuales no Brasil pós 1960**. Revista Tempo social. V17 N.º 1. São Paulo. Páginas 81 a 110. Junio de 2005.

RIVERO, Solano. **O que sou nunca escondi - Um filme sobre Geraldo Vandré**. Entrevista concedida a Alexandre Napoli, Helena Wolfenson y William Biagioli. Documental *O que sou nunca escondi - Um filme sobre Geraldo Vandré*. Pontificia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2009. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=opD8ZezC22o>. Acceso julio de 2019.

ROGERIO, Cristiane. **Revolução dos bichos: os 40 anos dos Saltimbancos**. Revista *Crescer*. Brasil. 13 de marzo de 2017. Disponible en: <https://revistacrescer.globo.com/Saltimbancos-40-anos/noticia/2017/03/revolucao-dos-bichos-os-40-anos-dos-saltimbancos.html> Último acceso: julio de 2019.

SEVERO, Marieta. **Programa pessoa para T.V. Manchete**. Entrevista concedida a Roberto Dávila. T. V. Manchete, Brasil. 1986. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LR-yKhAfB6k&t=592s>. Último acceso: julio de 2019.

TAVARES de Almeida, María Hermínia y WEIS, Luiz. **Historia da vida privada no Brasil**, capítulo 5 Carro-Zero e Pau-de-Arara: O cotidiano da oposição de Classe Média ao Regime Militar. São Paulo. Companhia das Letras. 1998.

VYGOTSKY, Lev S. **Pensamiento y Lenguaje**. Ediciones Fausto. Buenos Aires. 1995.

VELOSO, Caetano. **MPB nos Tempos da Ditadura**. Entrevista concedida a Raimundo Faro. T. V. Cultura. Brasil. 2004. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P4BNAZmok6o&t=703s>. Último acceso en julio de 2019.

WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, letra e música**, Volumen 1. *Companhia das Letras*. Brasil. 1989.

ZANCHETTA, Margareth Santos. **Semblanza de Quasi edições (1999-2009)**. En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) – EDI-RED*. 2017. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctx5d9>

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque para todos**. Rio de Janeiro. Editorial Nova Fronteira. 2016.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha jornada Chico Buarque**. Rio de Janeiro. Editorial Nova Fronteira. 2011.

ZILBERMAN, Regina. **Não é conversa mole para boi dormir – Fazenda Modelo, novela pecuária**, Chico Buarque do Brasil: texto sobre canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro, organizado por Rinaldo de Fernandes. Editorial Garamond. Rio de Janeiro 2009.

ANEXO

Entrevista realizada a la editora Maria Amelia Mello

La misma fue realizada a través del correo electrónico el 2 de junio de 2019.

Pregunta: Desde cuando se publica la versión del libro ilustrada por Ziraldo?

Respuesta: Desde 1997, quando passou a ser publicado pela editora José Olympio. Tive a ideia de levar o livro para a editora José Olympio (era sua editora-chefe, então) e convidar o Ziraldo para ilustrar. Deu certo, ficou lindo.

P: Por qué motivo cambiaron de editorial Olympio a la actual Autêntica? En qué año se realizó ese cambio?

R: Era editora da José Olympio, onde trabalhei por 30 anos. A ideia do projeto – de levar a obra do Chico Buarque para a José Olympio – foi minha. Então, convidei Ziraldo para ilustrar o volume.

José Olympio é uma casa editorial muito tradicional no Brasil, fundada em 1931. Hoje integra do Grupo Editorial Record.

Como fui trabalhar como editora literária na Autêntica (a partir de meados de 2015), imaginei que o livro poderia cambiar de editora.

Fiz a proposta e deu certo. A mudança ocorreu em 2017.

P: Quién realizó el diseño del libro? Con qué criterio? Entiendo por diseño a la definición qué texto correspondería a cada página, la cantidad de páginas, establecer el porcentaje de espacio en la hoja dedicado al dibujo y al texto, forma y tamaño del libro.

R: Foi um trabalho coletivo, seguindo a diagramação anterior e, em especial, a decisão de Ziraldo.

Ele foi o responsável pela parte gráfica do volume. Ele é um mestre! E deu toda as coordenadas.

P: Por qué motivo la editorial decidió publicar este libro? El motivo está relacionado al autor o al libro en sí mismo?

R: Como sou a (e fui) a editora deste livro – veja, também edito Os Saltimbancos, adaptação de Chico Buarque, com ilustrações de Ziraldo – quando deixei a editora José Olympio (pedi para sair em setembro de 2014, tendo ficado até dezembro do mesmo ano), percebi a oportunidade de levar o projeto para a editora Autêntica. O autor e o ilustrador concordaram com a ideia de trocar de casa editorial. Ao deixar a José Olympio, recebi um convite para trabalhar na Autêntica como editora literária.

Portanto, desde meados de 2015, respondo por esta área na Autêntica, com sede em Belo Horizonte, Minas Gerais. Estou e trabalho no Rio de Janeiro. O motivo é simples: meu conhecimento dos livros, por ter editado a obra anteriormente, por gostar muito da obra, por ter um relacionamento afetivo com Ziraldo. E, em especial, pela qualidade do texto, a importância do Chico no cenário literário brasileiro. A união Chico/Ziraldo foi perfeita.

P: Qué experiencia tiene la editorial en la publicación de libros infantiles?

R: A Autêntica tem um selo específico para a literatura infantojuvenil. E publica muitos clássicos, também.

P: Cuál fue el motivo de seleccionar a Ziraldo como dibujante?

R: Primeiro, claro!, a qualidade do Ziraldo, grande ilustrador. Depois, a adequação do texto e imagens. Não posso deixar de ressaltar a importância de reunir dois grandes nomes num projeto. Certamente, atrairia mais leitores, chamaria mais a atenção. O livro ficou lindo! Quando tive a ideia de reunir os dois – consultei os dois, que gostaram da ideia – achei que daria certo. E deu! Ziraldo conquistou o Prêmio Jabuti de Ilustração, da Câmara Brasileira do Livro, em 1998. Este prêmio (Jabuti) é o mais importante do mercado editorial brasileiro, incluindo várias áreas e gêneros. Realiza-se um vez por ano. Mas, o texto (do Chico) recebeu o “Altamente Recomendável para crianças”, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, em 1979.

Além do aspecto literário, da qualidade (isto é o mais significativo), o livro tem força, visibilidade para alcançar um público muito amplo, de conquistar leitores. E permanente. Como poderia dizer: não sai nunca de cartaz.

É o belo exemplo de qualidade e vendas expressivas. Isso, como sabemos, nem sempre ocorre.

P: Fueron realizadas campañas publicitarias para este libro? En qué medios?

R: Muitas matérias em jornais e outras mídias. Mas, não campanhas publicitárias (propaganda, anúncios). Nem foi preciso: o livro, por si só, chama a atenção, sempre chamou, desde sua publicação. É um sucesso editorial e de vendas. Por décadas (continua sendo!), em todo o Brasil, em todas as livrarias, escolas, etc. As crianças adoram este livro, esta história.

P: El libro es vendido en todo Brasil? Se vende en algún otro país?

R: Sim, em todo o país, de Norte a Sul. Livrarias, escolas (adoção), eventos literários, feiras de livros, etc.

Temos os direitos de edição apenas no Brasil.

P: Cuántas ediciones se publicaron? Cuántos ejemplares?

R: Já ultrapassou a marca de 40 edições, o que é um fato muito importante no Brasil. O livro está sempre adotado em escolas, em vendas para governo, em

destaque nas livrarias. O Chico Buarque acaba de vencer o Prêmio Camões, o mais significativo em língua portuguesa. Pelo conjunto de sua obra, incluindo, naturalmente, os dois livros para crianças. Não tenho os números exatos de vendas, mas posso informar que se trata de um best seller na publicação para los niños! A feliz união de qualidade e vendas. Reconhecimento de um trabalho por décadas, agradando gerações de leitores. Não posso deixar de mencionar que a união dos dois – autor e ilustrador – deu uma cara especial ao livro, que é como pensamos na Chapeuzinho (personagem) hoje. Como o traço criativo, alegre e colorido do Ziraldo.

Solo me queda una duda la editorial José Olympio ya había publicado libros infantiles o este fue el primero?

R: A José Olympio sempre publicou livros infantis e juvenis. Chapeuzinho amarelo não foi o primeiro.

A linha editorial da José Olympio: os grandes clássicos brasileiros.

P: Continuaron publicando libros infantiles?

R: Acredito que sim.

Mas, muitos livros infantis constam de seu catálogo.

