

MPB Exilada: Chico, Gil e Caetano entre exílio e retorno

PEZZONIA, Rodrigo

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) - FAPESP

pezzonia@gmail.com

Considerando os exílios latino americanos da segunda metade do século XX, o caso brasileiro teve suas peculiaridades. Mas talvez a mais marcante tenha sido o de não se manifestar enquanto um fenômeno massivo, ou seja, diferente de casos como o chileno e o argentino, não houve busca imediata de número substancial de pessoas por refúgio no período logo após o golpe. O exílio brasileiro se manifestava de acordo com os humores da política repressiva da ditadura.

No campo específico da cultura, entende-se que, em um primeiro momento, logo após o golpe civil-militar de 1964, as intervenções artísticas de maneira geral foram toleradas pela repressão. Espetáculos teatrais, apresentações e gravações musicais, assim como cinema e televisão tiveram ainda mais quatro anos de uma pretensa liberdade para se expressar, mesmo sendo o ambiente cultural e intelectual, pelo menos desde a década de 1950¹, predominantemente de esquerda. Como aponta Marcos Napolitano, “vivia-se uma ditadura suficientemente forte para reprimir os movimentos sociais e políticos, mas taticamente moderada para permitir que a esquerda derrotada na política parecesse triunfar na cultura (NAPOLITANO, 2014, p. 97-98)”.

O próprio Napolitano revela que este movimento do governo não foi desprezioso, havia a necessidade de manter sua principal base social formada pela classe média de onde

[p]rovinham os artistas e quadros intelectuais mais reconhecidos da época [...] além disso, o regime militar não dispunha de intelectuais humanistas afinados com a vida cultural mais dinâmica do momento, protagonizada, sobretudo, por jovens universitários e por intelectuais comunistas e liberais-radicais NAPOLITANO, 2014, p. 98.

¹ Ver: RIDENTI, 2000.

Desta forma, a opinião pública não viu, ou se furtou a ver, a ação dos órgãos de repressão sobre a arte e a cultura nos primeiros momentos após o golpe civil-militar de 1964. Entre 1964 e 1968, por mais que houvesse incursões repressivas, elas não se mostravam tão evidentes ou mesmo eram suportadas pela parcela civil que apoiara o golpe. Percebe-se que ações contra a “classe artística” só tomaram maior vulto às vésperas do Ato Institucional nº 5, que podemos exemplificar com o ataque à peça *Roda Viva*, no Teatro Ruth Escobar, em novembro de 1968.

Napolitano indica que, no pós-1964, “o regime reprimiu menos os artistas individualmente, e mais as instituições e os movimentos culturais NAPOLITANO, 2014, p. 102”, estes ligados diretamente ao governo deposto ou ao Partido Comunista². Mas a partir do recrudescimento do regime após o Ato Institucional Nº 5 (AI-5), de dezembro de 1968, o fechamento da ditadura às artes, paulatinamente, vai se mostrando e tomando força. Assim, prisão, tortura ou mesmo o exílio passaram a ser uma preocupação de todos os que expressavam seu descontentamento contra o governo militar. É então que poetas, escritores, atores e diretores, artistas plásticos e da área musical, e toda a sorte de pessoas envolvidas com arte e cultura começaram a considerar a saída do país, seja pelo medo de represálias dos órgãos clandestinos de repressão, seja em busca de liberdade de atuação e desenvolvimento profissional em ambiente propício.

A música brasileira teve mais de um exemplo de artista ligados à música popular que por motivo ou outro abandonaram o Brasil nos quinze primeiros anos da ditadura brasileira. E claro, não apenas músicos. Outras categorias profissionais ligadas à arte e à cultura merecem pesquisas que se dediquem a tratar de suas vivências no exílio. Mas a proposta que ora apresentamos tem como objetivo entender melhor a passagem daqueles que estavam inseridos no *main stream* da Música Popular Brasileira (MPB). Compreender as dificuldades e experiências de quem já estava imerso na indústria cultural, que naquele momento se desenvolvia no Brasil, e que, de repente se veem na

² Rodrigo Czajka fez minucioso levantamento e análise dos Inquéritos Policiais Militares (IPMs) dos quais foram alvos intelectuais e artistas no pré-1968, onde, ao mesmo tempo em que evidencia a censura e perseguição a estes grupos, revela sua busca por independência intelectual e liberdade individual de criação: CZAJKA, 2009; CZAJKA, 2005.

necessidade de reinventar seu cotidiano profissional e pessoal, e para isso escolhemos Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

EXÍLIO?

Já participamos de debates onde a condição de exilado político para os brasileiros foi questionada por alguns pesquisadores de outros países latino-americanos. O fato de não ter havido um exílio que possa se considerar massivo, de muitas vezes o indivíduo deixar o país com os próprios documentos (o que escaracterizaria a condição de perseguido) e até mesmo a dúvida sobre a existência de uma real condição de ditadura no Brasil, em comparação à violência dos demais países do Cone Sul, já foram utilizados como argumento para desqualificar o exílio brasileiro. Esta discussão, que parece estar ainda a ser mais bem desenvolvida, fica muito patente quando estudamos estes três brasileiros.

Por isso, utilizaremos para como base de análise a definição de Sznadjer e Roniger, que entendem

o desterro ou exílio político como um mecanismo de exclusão institucional, não o único, mediante o qual alguém envolvido na política e na vida pública, ou alguém que detém o poder percebe desta forma, é forçado ou pressionado a abandonar seu país de origem ou lugar de residência, impossibilitado de regressar até que haja uma modificação nas circunstâncias políticas. Esta definição cobre tanto quem sofre perseguição direta das autoridades e de outros atores políticos violentos, tais como os grupos paramilitares e as organizações guerrilheiras, assim como a quem elege os deslocamentos e a expatriação já que sentem uma ameaça ou problema existencial que se origina no político.³ (Tradução nossa).

Assim, no caso de Chico, por exemplo, a decisão de permanecer na Itália, onde estava a trabalhar, vem do aconselhamento a não voltar dada a repressão que o cercava com mais contundência no Brasil. Sim, a decisão de permanência foi de Chico Buarque,

³Definimos el destierro o exilio político como un mecanismo de exclusión institucional, no el único, mediante el cual alguien involucrado en la política y la vida pública, o alguien al que quienes detentan el poder de su modo, es forzado o presionado a abandonar su país de origen o lugar de residencia, impossibilitado de regresar hasta que haya una modificación en las circunstancias políticas. Esta definición cubre tanto a quienes sufren persecución directa de las autoridades o de otros autores políticos violentos, tales como los grupos paramilitares y las organizaciones guerrilleras, así como a quienes eligen el desplazamiento y la expatriación ya que sienten una amenaza o problema existencial que se origina en lo político. SZNADJER, M; RONIGER, 2013, p. 31.

e esta decisão nos parece também ter sido tomada enquanto possibilidade de internacionalização da carreira do músico e compositor, mas não se pode se esquivar do momento pelo qual o Brasil vivia logo após o Ato Institucional nº 5, assim como a sua prisão dias antes da viagem para a Itália. Assim, por motivos encarados como de segurança pessoal e de sua família. Chico tinha medo, e a nosso ver isso, por si só, caracterizaria o status de exílio ao artista.

No caso de Gil e Caetano, não conseguimos encontrar argumentos consistentes que amparem a ideia de não haver sido este um caso de exílio político. Após a prisão e “convite” para abandonar o país, não entendemos que haveria outra saída para os músicos que não o exílio. Fatores como as ameaças feitas na prisão sobre a possibilidade de assassinato de colegas de profissão, assim como o próprio tratamento dispensado enquanto estavam encarcerados, influenciaram na saída de ambos. Talvez houvesse a posição de marcar território e permanecer. Mas, tendo em vista o ambiente repressivo que se vivia pós-AI-5, talvez os artistas entendessem não ser prudente apostar no que poderia ser entendido pelos militares como insubordinação, pois a ordem era a de sair para não mais voltar⁴.

Bem, mas com este ponto brevemente esclarecido, podemos agora voltar a nos dedicar aos três músicos.

Entre Inglaterra, Itália e Brasil

Chico, Gil e Caetano já eram artistas muito influentes em fins da década de 1960, principalmente pelas suas atuações nos Festivais da Canção, onde brilharam por exemplo com as canções *Roda-Viva*, *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria*, em 1967.

Gil e Caetano eram conhecidos também pela co-fundação de um dos movimentos artísticos mais importantes daquele momento, o *Tropicalismo*⁵. Este movimento cultural

⁴ Temos que levar em consideração, mesmo que não encaremos o instituto de banimento como único fator que permite a identificação do indivíduo como exilado, que até fins de 1969 não havia ainda no Brasil legislação que contemplasse o instituto de banimento, o que só ocorreu com a edição do AI-13, em setembro de 1969. Desta forma não haveria maneira de o regime oficializar a expulsão dos artistas.

⁵ Sobre a Tropicália ver, entre outros: CAMPOS, 1968; VASCONCELOS, 1977; CALADO, 1997; FAVARETO, 2000. BROWN, 2007. DUNN, 2009. SCHWARZ, 2012;

que abarcava as mais diversas áreas, como literatura, teatro, artes plásticas e a música, politicamente desagradava tanto a direita, pela afronta aos valores e comportamentos da época, quanto a esquerda, por ameaçar o tradicionalismo da cultura comunista e seu paradigma *nacional-popular*, quando se entendia que os Tropicalistas descaracterizavam a arte brasileira ao assimilar elementos estranhos à cultura nacional, sendo supostamente despolitizados. Já Chico Buarque simbolizava, naquele momento, o que era considerado o extremo oposto. Representava o nacional e o popular na música brasileira, mas no âmbito da relação MPB versus ditadura, todos estavam do mesmo lado, o da “subversão”.

No caso dos baianos, os chamamentos contra a censura e seu intenso questionamento dos valores da sociedade da época⁶, em comportamento estético e político, fizeram com que também fossem hostilizados pelos militares, o que os levou à prisão dias após a edição do AI-5, no Rio de Janeiro, onde ficaram detidos por algumas semanas, sendo que mais tarde seguiram à prisão domiciliar em Salvador. Depois disso, tratando-se de um incômodo político para os militares, já que sofriam sanções sem acusação, foram “convidados” a se retirar do país. Assim, em julho de 1969, fizeram um show no Teatro Castro Alves (Bahia) para angariar recursos para a viagem. Show que originou o disco *Barra 69*, lançado apenas três anos mais tarde.

Já Chico Buarque, que até então era tratado como unanimidade nacional, após 1968, também se torna *persona non grata* não apenas pelos militares, mas pelos antigos fãs que não se familiarizavam com suas mudanças de comportamento e atitude política. Em seu livro, Adélia Bezerra de Meneses retrata muito bem as fases de Chico durante sua carreira entre meados da década de 1960 e início da década de 1980. Lá podemos notar que, com o recrudescimento do regime, Chico, que se distanciara da política após o golpe, com o AI-5, retomou seu inconformismo em relação ao regime vigente. A autora aponta que, especialmente em sua obra, havia um distanciamento político de Chico nos discos que antecedem o exílio, ou seja, os LPs *Chico Buarque de Hollanda vol. I, II e III*.

É o próprio Chico quem explica sua trajetória até ali:

⁶ Considera-se que a intervenção que leva a prisão dos artistas em fins de dezembro de 1968, diga respeito ao espetáculo ocorrido na boate Sucata, show que fizeram junto à banda Os Mutantes, em que são acusados de profanar o hino nacional, além de expor bandeira produzida por Hélio Oiticica que, entendiam, fazia apologia à luta armada em que havia um corpo no chão com as inscrições “seja marginal, seja herói”.

O meu interesse – e também o desinteresse – político vem do tempo da Universidade. Ou melhor, um pouco antes, já no vestibular. Mas aí veio 1964, e eu me desencantei: como sentindo assim uma mudança violenta no sistema mesmo. E dentro da Faculdade a coisa se sentia muito forte em 64, tanto que de certa forma eu larguei os estudos. O desinteresse pela política e pela arquitetura vem daí; a Faculdade ficou uma chatice. Evidentemente eu não era nenhum aluno destacado, mas me interessava pela vida universitária: e isso incluía a música e a política dentro da Universidade. A partir de 1º de abril, isso tudo mudou. E foi tanto o desinteresse, depois, que até mesmo os momentos de 68 me viram um pouco à margem. Naquela época, por exemplo, só fui à passeata dos Cem Mil porque realmente não ir seria forte demais. Seria quase um posicionamento a favor.

E ainda:

Antes mesmo da Faculdade, fui uma pessoa preocupada com os problemas sociais – um pouco por formação familiar, um pouco até por experiências através de movimentos de um grupo de assistência social, ou através de colégio de padres etc. e tal. Coisas como levar cobertor, levar não sei o que para quem está ali na Estação da Luz, visitar presídios, e coisas assim. E isso está refletido na minha música daquela época; tenho certeza que sim. Então, o que veio depois, esse desinteresse, essa desilusão, esse ceticismo, e até mesmo um certo cinismo em relação a esses movimentos, às pessoas que eu conheci no movimento estudantil depois de 64, pessoas que eu conheci e que não inspiravam confiança, que eu conhecia de outros carnavais... “Atrás desse eu não vou” é um tipo de reação um pouco primária, enfim... Aconteceu. E entrei um pouco na chamada roda-viva do *show*, viajava muito, me desliguei disso. Meu interesse de atuar de certa forma, atuar politicamente e efetivamente, esse interesse ficou de lado.

Mas em fins de 68 eu fui chamado à realidade. Realmente, aí pisaram nos meus calos. Mas acho precipitado dizer que só me interessei por causa disso. Não, não é verdade. O que é verdade, isso sim, é ter sido obrigado a viver fora do país: é ter sido obrigado a cortar uma sequência profissional (O Globo, 15/7/1979). (MENEZES, 2002, p. 21-22)

Com isso, é importante ressaltar que Chico Buarque entrou na mira do regime exatamente quando começou a mostrar publicamente seu descontentamento. Naquele 1968 foram pelo menos dois eventos que o colocaram como inimigo do governo militar. O primeiro se deu quando de sua participação na linha de frente da *Passeata dos Cem Mil* em junho de 1968. O segundo, e mais contundente, se deu pelo fato de ser um dos responsáveis, junto com o dramaturgo José Celso Martinez Correa, pela peça *Roda-Viva*. Sendo essa a gota d’água que o levou à breve detenção em meados de dezembro de 1968, dias após a edição do AI-5. Fato este que pode ter sido o primeiro sinal percebido pelo

cantor e compositor da impossibilidade de permanência no Brasil. Embora seu exílio tenha ocorrido de maneira *sui generis*, já que decidiu por ele quando já na Europa.

Gil e Caetano também se deslocaram para o velho continente. Tiveram como primeira parada Portugal. Mas, por mais que as afinidades culturais e de idioma fossem pontos favoráveis para adotar Lisboa como terra de acolhida, o que inclusive poderia amenizar o trauma imediato do exílio, temos que ter em consideração que o país ainda se encontrava sob jugo do poder salazarista, agora nas mãos de Marcelo Caetano. A revolução que modificaria as condições políticas e sociais de Portugal só aconteceria cinco anos mais tarde.

Então partiram para Paris, local para onde já confluía certo número de brasileiros exilados. A *Cidade Luz* não agradou aos artistas que relataram a Geneton de Moraes como motivo para a não permanência o sectarismo das organizações de esquerda e a repressão que sofriam das autoridades parisienses, sendo que, como relata Caetano, “Gil preto e eu um mulato [...] Guilherme tinha um cabelo grande”, se sentiram vítimas de preconceito, pelas repetidas “batidas” policiais. Além disso, havia o agravante de que os amigos da “casa de Violeta [Arraes]”, que os recebeu em Paris, pertenciam à “esquerda convencional⁷, uma gente que não tinha diálogo com a experiência tropicalista (MORAES NETTO, 2010)”.

Por fim, encontraram em Londres o que procuravam: uma cidade em que as esquerdas ortodoxas⁸ não estavam tão presentes, onde ebulição cultural (ou contracultural) se evidenciava e a indústria cultural estava muito mais desenvolvida.

⁷ Em seu livro *Verdade Tropical*, Caetano é menos explícito em suas críticas à “esquerda convencional”, mas mantém sua versão acerca da repressão em Paris: “O proverbial mau humor dos parisienses estava à flor da pele e os policiais nos abordavam a cada esquina para pedir documentos [...] Mas as adoráveis noitadas em sua casa [de Violeta Arraes] [...] uma casa de gente franca, elegante e inteligente eram uma continuação – intensificada pela distância – dos embates ideológicos vividos no Rio de Janeiro. Assim, Lisboa era anacrônica e Paris, tensa. Londres apresentava o oposto desses dois cenários. VELOSO, 1997, p. 421.

⁸ É importante ressaltar que em nenhum momento a ação dos tropicalistas se caracterizou como uma “ruptura radical” com a cultura política de esquerda que hegemonizava o meio artístico nos 50 e 60. Embora houvesse este desconforto entre as esquerdas e Gil e Caetano, por várias vezes seus caminhos se cruzaram, principalmente no que se refere às dissidências do PCB. Além de haver também certa admiração por parte dos artistas em relação à luta armada e, principalmente, pela figura de Marighella. RIDENTI, 2000, p. 282. Por coincidência, as primeiras fotos publicadas dos artistas no exílio estamparam a mesma capa em que se via Carlos Marighella morto. (Fatos e Fotos, nº459, 20/11/1969).

Revelou Caetano que “Londres apresentava o oposto desses dois cenários. Estável, tranquila e na última moda, a capital inglesa, com toda a sua estranheza nórdica e não latina, e com seu clima intragável, mostrou-se a solução mais racional”.

Gilberto Gil afirmou que: “Aquilo era como se aquela cidade fosse me passar... como se eu ao respirar o ar de Londres, eu estivesse respirando o clima de um novo colégio, cê tá entendendo? (COHN, 2007, p. 88-89)”. Outro ponto interessante, também de acordo com Gil, era o fato de Londres ter-lhe trazido a tranquilidade do anonimato, algo que já incomodava no Brasil. E lá permaneceram até o retorno, em 1972.

Já Chico, distante de uma expulsão velada, acabou por deixar o país sem qualquer intenção de não retornar. A ideia era a de cumprir os compromissos no *Velho Mundo* e retornar para que Silvia, sua primeira filha no Brasil.

Assim, quinze dias após ser detido para esclarecimentos, no dia 3 de janeiro de 1969, Chico Buarque de Hollanda, junto a outra artista brasileira, sua esposa e atriz Marieta Severo, foram autorizados pelos militares a viajar para Europa para um compromisso no prestigiado *Midem*, o principal festival da industrial fonográfica mundial, que ainda hoje ocorre na França⁹. Da França, seguiram para outro compromisso, agora na Itália, onde – aconselhados do Brasil a não voltar pelo diplomata, poeta e compositor Vinícius de Moraes – assumiram residência até o retorno em 1971.

No caso de Chico, e de acordo com Wagner Homem, foram dois os motivos pelos quais ele assumiu Roma como terra de exílio. Em primeiro lugar, a Itália havia sido seu lar na infância no período que seu pai, o Historiador Sérgio Buarque de Hollanda, ministrava aulas na cátedra de Estudos Brasileiros na Universidade de Roma. Desta forma, a língua não era problema para ele e, vale ressaltar, o domínio do idioma para o exilado é fator facilitador de sua convivência e assimilação ao país de acolhida. Outro motivo, este de ordem prática e profissional, era o fato de que sua canção *A Banda* fazia sucesso na voz da cantora popular italiana Mina¹⁰, o que o fez ser recepcionado como “grande estrela¹¹” e deu visibilidade à sua obra, proporcionando condições para a

⁹ BUARQUE; WERNECK, 2006, p. 68.

¹⁰ HOMEM, 2009, p. 77.

¹¹ BUARQUE; WERNECK, 2006, p. 69.

gravação de seu próprio LP, que poderia ser o gatilho para uma carreira internacional de sucesso.

Vidas no Exílio

Desde o início, ou pelo menos desde o momento em que Chico e Marieta se deram conta de que não poderiam retornar ao Brasil, isso ainda em janeiro de 1969, os problemas inerentes ao exílio se fizeram presentes. Werneck afirma que logo nos primeiros dez dias, ainda vivendo a ansiedade de saber se poderia ou não voltar ao Brasil, Marieta emagreceu bastante, o que para uma grávida era preocupante. O casal havia se programado para ficar apenas dois meses fora do país e, de repente, notaram que Silvia, a primeira filha do casal, nasceria na Itália e não no Brasil (BUARQUE; WERNECK, 2006, p. 70).

Os problemas acumulavam-se, já que a carreira de Chico na Itália não deslanchou. O lançamento dos LPs *Chico Buarque de Hollanda na Itália* (1969) – com canções dos dois primeiros discos em italiano, mais *Nicanor, Não Fala de Maria e Samba e Amor* –, assim como *Per um Pugno de Samba* (1970) – com letras das canções de Chico traduzidas para o italiano por Sérgio Bardotti e arranjos de Enio Morricone – fracassaram em vendas, o que fez o artista ficar sem contrato e, conseqüentemente, sem trabalho. E foi então que Chico Buarque começou a perceber com mais clareza os efeitos da impossibilidade de retornar ao Brasil, e algo que é muito comum no exílio que é a dificuldade na garantia de condições para exercer a profissão e, assim, garantir a sobrevivência.

Toquinho se deslocou do Brasil para Itália como forma de auxiliar o amigo e passaram a se apresentar nos lugares mais insólitos. Recebendo pouco, por vezes nem sendo remunerados ou sofrerem com cancelamento de *shows*. Quase se deram por vencidos, mas veio a oportunidade de participarem das apresentações de Josephine Baker, o que salvou as finanças de ambos e melhorou as condições de vida para Chico, Marieta e para a recém-nascida Silvia. Outra fortuna foi (depois dos fracassos com a RGE e RCA) o convite da gravadora Phillips para a produção de um novo LP.

Foi então que Chico pôs-se a compor o LP *Chico Buarque de Hollanda nº 4*. Este que é considerado, pelo próprio autor, um disco de “transição e impasse” (BUARQUE;

WERNECK, 2006, p. 72). Um disco que exporia todo o seu rancor pelos momentos que passara antes e durante o exílio. Como recordaria Chico, “eu não estava com o pé na Itália nem no Brasil”, dizendo depois, “queria sair do que vinha fazendo, mas não encontrava o rumo” (BUARQUE; WERNECK, 2006, p. 70). Assim, Chico enfrentava dificuldade inerente ao exílio: se afastar de suas raízes.

Por sua vez, Gil e Caetano nos permitem ir além deste exemplo de Chico, e encarar a dicotomia deste processo de *desenraizamento*¹². Analisando ambos, ficam explícitas as diferenças de perspectiva e vivência em todos os aspectos, ou seja, do profissional ao afetivo. Gil e Caetano viveram de maneiras bem diferentes a condição de exilados. Caetano viu o exílio como a “quase morte” ou um “sonho obscuro” (VELOSO, 1997, p. 422.), já Gil se lançou a novas experiências pessoais e profissionais, sendo que o exílio para ele foi sinônimo de oportunidade, aprendizado e autoconhecimento.

Este efeito dicotômico do exílio não é raro. Como nos revela a literatura sobre este fenômeno, aqueles que passaram pelo exílio não o vivenciam da mesma forma. Alguns conseguem rapidamente se adaptar a uma nova cultura e se distanciar de seu país de origem, até mesmo não retornando quando essa possibilidade se torna real. Mas para outros, este distanciamento se torna impossível.

Gil, apesar de todos os incômodos causados pelo degrado via oportunidades no exílio e se imbuía de sentimentos positivos e de experimentação nesta relação.

Então eu fui sendo de repente bafejado por esses sentimentos afirmativos, quer dizer, em nenhum momento eu recuava... aquele negócio da mágoa. Eu trabalhava com o dado “vamos lá”. Vambora precisa isso, aquilo. Era voltar à disposição que eu já tinha em épocas anteriores que eu não tava esperando precisar de novo, a disposição para reconstituir, pra reorganizar, a disposição pra ter disposição de fazer as coisas (COHN, 2007, p. 87-88).

Desta forma

[s]e muitos sofrem com o desenraizamento, outros se descobrem neste processo. O exílio (...) oferece um outro lado: a oportunidade do recomeço e da transformação (...) é a possibilidade de renascer – levando a bagagem

¹² O termo “desenraizar” deve ser visto pelos olhos de sua própria etimologia, ou seja, está ligado à ideia de perder raízes: As raízes (...) designam o que une o ser vivo a fonte, aos elementos da base que se transformam para constituir sua matéria própria. Imagem ou metáfora que indica o que é rompido no dilaceramento do exílio e que situa o sofrimento no centro do tema: dor de estar separado de suas raízes, distante das representações familiares. ROLLEMBERG, 1999. p. 27.

acumulada -, de construir uma visão ampla de mundo. Alguns dão o salto e adquirem uma autoconfiança inestimável. Outros, não (ROLLEMBERG, 1999, p. 33).

Gilberto Gil usou do exílio para aprender, se relacionar, encontrar o novo. Em entrevista a Bernardo Kucinski em 1972, relatou que não era bom instrumentista quando foi para Inglaterra, e que lá se desenvolveu, diz ele: “O meu nível não era nada comparado com o da praça.” E comenta que para chegar a esta evolução: “Tive contato com outros instrumentistas, ia a tudo quanto era festival, armando minha barraquinha. Passei do palco para a plateia, o que, de certa maneira, foi fundamental para meu processo de absorção (COHN, 2007, p. 45)”. No exílio, especialmente Gil, pelos motivos citados acima, se envolveu com a cena musical londrina que efervescia desde, pelo menos, meados dos anos 60. Lá teve contato com grandes personalidades da música inglesa daquele período, como Terry Reid, Charles Watts, David Gilmour, as bandas Moody Blues, Traffic, entre outras.

Sendo assim, muito diferente do estado de reclusão ao qual Caetano afirma ter se colocado. Pois relatos de ambos os artistas apontam para o comportamento quase eremítico de Caetano nos primeiros meses do exílio. De acordo com ele próprio, e como relatado em sua autobiografia “... no primeiro ano, [era] incapaz de interessar-me pela cidade e pelo que se passava nela, concentrava-me em casa e nas pessoas que nela viviam ou que a frequentavam” (VELOSO, 1997, p. 422). Como veremos adiante, este cenário mudou apenas após o encontro de Gil e Caetano com o produtor Ralph Mace, que promoveu e incentivou seu retorno para as composições e gravações.

Caetano não teve a mesma força que Gil de se ocupar e deixar de lado o *banzo* que a distância provocara. Após sua chegada em Londres, isolou-se, já não produzia e se negava a viver as coisas do país que o acolhera. De acordo com o amigo Gil: “Enfim, fui dissipando aquela nuvem negra da nostalgia do Brasil, enquanto que Caetano não, Caetano sofreu, ficou ali, sofrido, então, para ele voltar foi uma questão fundamental” (MORAES NETTO, 2010).

Isso talvez possa ser explicado por Edward Said quando se refere à impossibilidade de ruptura total com o lugar de origem:

Para a maioria dos exilados, a dificuldade não consiste só em ser forçado a viver longe de casa, mas, sobretudo, e levando em conta o mundo de hoje, em ter que viver com a lembrança de que ele realmente se encontra no exílio, (...) Portanto, o exilado vive num estado intermediário, nem todo integrado ao novo lugar, nem totalmente liberto do antigo, cercado de envolvimento e distanciamentos pela metade; por um lado ele é nostálgico e sentimental, por outro um imitador competente ou um pária clandestino (SAID, 2005, p. 56).

A partir da necessidade de adaptação a um novo modo de vida, o exílio se transforma em um conflito entre permanência e mudança. Há um embate entre a realidade de sobrevivência em outra terra, isto é, um impacto do encontro com uma nova cultura no sentido mais amplo (língua, costumes, política, etc.) e o desejo de não perder suas raízes. Neste último, o exilado acredita que a situação é passageira, podendo chegar ao ponto máximo da negação de assimilar o *modus vivendi* do país de acolhida. Sendo assim, a necessidade de se unir a grupos de outros com a mesma sorte é imprescindível. Daí a formação de vários coletivos de exilados e redes de solidariedade¹³ que surgem por todos os países que acolheram os brasileiros.

Para Rollemberg,

... ele (o exilado) tenta reproduzir, no exílio, o seu país natal, o seu mundo, vivendo em guetos (...) com o gueto criam-se dois mundos, lado a lado, dois tempos diversos. O presente e o passado, aqui e o lá, a realidade e a idealização.

E continua:

Como mecanismo de defesa, no primeiro momento, recusa o país de exílio e idealiza o país de origem – paisagens, povo, comida. Mas se ele sente saudades, também sente raiva do país que o expulsou... ROLLEMBERG, 1999, p. 28.

Há assim, no caso de Caetano e outros, a negação do exílio, que leva à não aceitação da nova cultura e, por sua vez, ao isolamento e à depressão. Como já citamos,

¹³ Sobre redes de solidariedade ver MARQUES, T. C. S. *Militância Política e Solidariedades Transnacionais: A trajetória política dos exilados brasileiros no Chile e na França (1968-1979)*. Tese de Doutorado – Programa de pós-graduação em Ciência Política: UFRGS. Porto Alegre, 2011; RIBEIRO. M. C. B. *Exílio Político e Circulação Revolucionária Internacional: um olhar para a rede Solidariedade*. Kamchatka – Revista de Análisis Cultural. Nº 8. (Diciembre 2016); PEZZONIA, R. *Revolução em Debate: o grupo Debate, o exílio e a luta armada no Brasil (1970 – 1974)*. Campinas. IFCH-UNICAMP, 2011.

a necessidade de contato com o grupo é imprescindível para a sobrevivência no exílio. Manter-se ligado à sua cultura é o fator que não permite a descaracterização da personalidade. Mas o isolamento dentro deste grupo, a relação limitada àqueles que também estão sofrendo do exílio e a negação social do ambiente em que se está vivendo releva um estado de não pertencimento, de suspensão, o indivíduo não se encontra em nenhum lugar. Nem na terra que teve que abandonar nem no país de acolhida. Está “suspenso no ar”.

Nas entrevistas e depoimentos de Caetano, as dificuldades inerentes ao trauma do exílio são facilmente encontradas. É evidente sua propensão a psicopatologias relacionadas ao exílio, principalmente à depressão.

Gil, ao contrário, tentava tirar vantagens da situação. Saía mais, estudava com mais afinco, encontrava músicos, ia a muitos concertos. Sobra pensar que, em dois anos e meio, não fui uma só vez a uma peça de teatro inglesa, não assisti a um só concerto de música clássica, não entrei em uma livraria ou numa biblioteca, e só fui aos museus na semana de voltar ao Brasil. [...] Minhas veleidades de deixar o que fazia profissionalmente para estudar, dirigir filmes ou escrever recolheram-se sob o impacto da prisão e do exílio. Eu simplesmente não tinha forças para esboçar um gesto livre. A campanha que souu antes que eu adormecesse na manhã em que os policiais me levaram marcou tão fundamentalmente que eu tremia ao som da campanha da casa de Chelsea VELOSO, 1997, p. 424-425.

E é válido lembrar que as psicopatologias ligadas à prisão, tortura e exílio estavam presentes na vida de outros dos brasileiros exilados, levando inclusive a ocasiões de morte por suicídio¹⁴. Vinar e Vinar chamariam este fenômeno de *traumatismo cumulativo*, que ocorreria quando:

[a]pós um traumatismo vivido como central, os acontecimentos provenientes do social continuarão a abalar o sujeito durante longo tempo. Outros acontecimentos que poderíamos avaliar como dificuldades banais da vida, despertarão também os traços do traumático (VINAR; VINAR, 1992, p 79).

¹⁴ Foram emblemáticos os casos de (Frei) Tito de Alencar de Lima, que, perseguido e assobrado pelo “fantasma” de seu torturador, se enforcou em L’Arbresle na França; e de Maria Auxiliadora Lara Barcellos que, aos 31 anos, se atirou nos trilhos do metrô de Charlottenburg em Berlim.

Caetano só começou a aceitar o exílio quando se aproximava seu retorno, em 1970, momento em que Gil e ele conheceram Ralph Mace, produtor inglês que dispensou interesse imediato e resolveu investir nos dois artistas brasileiros. Isso parece ter dado um sopro de vida para Caetano, que se afasta da reclusão e começa a compor novas canções, e em inglês, língua que não assumira de imediato por manter relações apenas com o “gueto” dos brasileiros.

No caso de Chico Buarque, este sintoma se revela quando da chegada de Toquinho, quem se tornou um dos apoios do cantor e compositor e o amigo mais presente. Aliás, parece ficar claro pelo texto de Werneck que Toquinho foi quem amenizou o ambiente ruim do exílio de Chico. E isso se mostra, por exemplo, quando o autor relata que “os dois se divertiram como os moleques que eram” até Toquinho voltar em novembro de 1969, quando foi à casa de Chico para se despedir e levou uma “música de saudade”, um samba ainda sem letra que, pela poesia de Chico e Vinicius, se tornaria a clamada *Samba de Orly* (VINAR; VINAR, 1992, p 79).

Aliás, assim como aconteceu com o *Samba de Orly*, o exílio entra como tema na produção musical dos três artistas. Parece que a necessidade de externar as experiências e os sentimentos que este fenômeno atrai fica refletida em algumas canções dos artistas.

Talvez a relação explícita das canções de Chico com o fenômeno de seu exílio se dê em dois momentos, pois Chico já havia flertado com tema em uma composição de 1967 em parceria com Tom Jobim, na canção *Sabiá*, onde promove a releitura da obra romântica de Gonçalves Dias para a realidade do seu tempo. Diferente, por exemplo, do que acontece em *Samba de Orly* (1971), ou mesmo em *Meu Caro Amigo* (1976) – escrita em forma de carta para o exilado Augusto Boal – quando entendemos ser mais perceptíveis a experiência e a vivência do exílio no compositor.

Usamos acima o termo “explícita”, também por acreditar que o exílio na obra de Chico Buarque, nos parece ser o elemento decisivo para a ruptura de sua obra. A clivagem iniciou quando da perda de identidade de “unanimidade nacional”, ainda no Brasil. Como aponta Meneses, Chico se distancia do “lirismo ingênuo, nostálgico e saudosista, e intensifica sua crítica social, desenvolvendo também o veio utópico de sua poética”

(MENESES, 2002, p. 35.). Por isso, cremos, o artista que saiu do Brasil, não é o mesmo que retornou.

Assim como Chico, Gil ativou sua criatividade para falar sobre sua experiência do exílio, o que fica evidente na canção *Back to Bahia* (1972), ou mesmo quando gravou, ainda no exílio, uma canção de Stevie Winwood, da banda *Blind Faith*, sob o título sugestivo *Can't Find My Way Home*. Gil se dedicou tanto às novas experiências londrinas que quando houve a brecha para o retorno decidiu que seria mais proveitoso continuar mais um tempo, aprender mais. Este processo de aprendizado fez com que Gil não voltasse para o Brasil assim que autorizado, mas que continuasse no exterior por mais um tempo.

Já Caetano, possivelmente o mais afetado psicologicamente pelo exílio, ainda em Londres, externou suas impressões e sentimentos sobre o exílio em seu álbum *Caetano Veloso* (1971), assim como *Transa* (1972). Músicas como *London London* e *Maria Bethania* revelavam todo o sofrimento pelo qual o compositor havia passado no exterior. Caetano conseguiu voltar ao Brasil por duas vezes nos dois anos em meio em que ficou exilado. A primeira se deu no início de 1971, quando foi autorizado pelo governo militar a participar do aniversário de 40 anos de casamento de seus pais¹⁵. A segunda ocorreu em agosto daquele mesmo ano, quando foi convidado por João Gilberto para, junto com Gal Costa, protagonizar um especial para a TV Tupi. Desta vez chegou sem autorização prévia, apenas com a benção de João Gilberto¹⁶, e não há indícios que tenha sido

¹⁵ De acordo com seu testemunho à Geneton de Moraes, nesta ocasião foi preso na chegada ao aeroporto e interrogado por seis horas. O sequestro tinha por objetivo induzir Caetano a fazer uma música exaltando a Transamazônica. Também foi revelado neste interrogatório que outros músicos estariam envolvidos e colaborando com os militares, como Don e Ravel, os Incríveis e Wilson Simonal. No documentário, Caetano expõe esta situação como tática de pressão dos militares, mas seu discurso não é convincente. Ele parece, na realidade, querer se isentar de sua verdadeira opinião. O artista também fala que existiam outras exigências para ficar no Brasil durante o mês: Não poderia sair do perímetro urbano de Salvador; dois agentes deveriam ficar de frente a sua casa 24 horas; não poderia cortar o cabelo ou barba – pois poderiam incutir aos militares tal feito –; e entrevistas deveriam ser realizadas apenas sob supervisão de um agente de segurança. E como última exigência: fazer dois programas na rede Globo, um no *Chacrinha* e outro no *Som Livre Exportação* “... para que, com a notícia que você veio para o Brasil, não se diga que você está impedido de cantar. Para aparecer tudo normal”. MORAES NETTO, 2010.

¹⁶ É necessário buscar mais dados sobre este segundo retorno. Acreditamos ser possível que, por ser um programa televisivo de uma grande emissora (Tupi), já estava arranjada entre os produtores do programa, João Gilberto e o regime, a vinda de Caetano para este especial que foi transmitido em outubro de 1971, embora nos relatos acessados até agora não haja nenhuma evidência que indique esta situação. É possível, então, que este comportamento do regime venha ao encontro da tática da ditadura em expressar normalidade na relação com Caetano. Há que se apontar também que existe registro fonográfico produzidos por Manoel

incomodado pela repressão. Quando retornou a Londres, já estava convicto que seu retorno definitivo era iminente, o que ocorreu em janeiro de 1972.

Quando do retorno, Chico – e cremos que algo similar tenha ocorrido com os outros dois artistas, sobretudo por terem passado ainda mais tempo fora – desenvolveu outro sintoma comum aos exilados, ou seja, o voltar a um país o qual já parece não mais conhecer, ou no seu caso pessoal, era um país que parecia ter incorporado o discurso da ditadura:

Eu vim realmente começar a entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, véspera da Copa do Mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava para notar. Aqueles carros entulhados com os “Brasil, ame-o ou deixe-o”, ou ainda “Ame-o ou morra” nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o novo quadro, independente de choques ou não. “Muito bem, é aqui que eu vou viver.” Que realmente eu já estava aqui de volta. Então fiz apesar de você (MENESES, 2002, p. 35).

Isso se dá, como nos aponta Lastra, quando “los recuerdos se muestran insuficientes para comprender el mundo que se ha dejado, la condición de extranjero renace en la propia pátria”¹⁷, pois quem regressa espera encontrar o mundo que deixou.

E este é outro ponto de extrema importância para o trabalho que propomos e que se pode fazer na comparação entre os três casos. O exílio parece promover transformações na vida e obra destes artistas, mas isso só fica explícito quando do *retorno*¹⁸. Acreditamos que seja no retorno que o indivíduo consegue fazer o balanço das experiências vividas no

Barenbein desta apresentação, que parece não ter sido lançada por não agradar a João Gilberto, e não por ter tido algum problema com a censura. Sobre o álbum não lançado, ver a matéria: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/musica/noticia/2016/06/gravado-ha-45-anos-album-com-joao-gilberto-caetano-veloso-e-gal-costa-permanece-inedito-5930562.html> acessado em 05/04/2017.

¹⁷ “as lembranças se mostram insuficientes para compreender o mundo que se havia deixado, a condição de estrangeiro nasce na própria pátria”. LASTRA 2013, p. 339.

¹⁸ Quem tem se preocupado com a questão do “retorno” no exílio latín- americano é a socióloga argentina Soledad Lastra, que tem se dedicado a análises comparativas sobre o retorno latino-americano, com destaque para a sua tese: LASTRA, M. S. *Los Retornos del Exílio en Argentina e Uruguay: una historia comparada de las políticas e tensiones en la recepción y asistencia em las posdictaduras*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata (Tese de Doutorado), 2014. Importante também é o texto de JENSEN, S. *Reflexões acerca do Retorno dos Exilados: um olhar a partir do caso dos argentinos radicados na Catalunha*. In: QUADRAT, Samantha Viz (org.) *Caminhos Cruzados: História e Memória dos Exílios Latino-Americanos no Século XXI*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2011.

exterior, sendo que, no caso do artista, é em sua obra que consegue externar essas experiências.

BIBLIOGRAFIA

- BROWN, N. *Tropicália, pós-modernismo e a subsunção real do trabalho sob o capital*. In. CEVASCO, M.; OHATA, M (Orgs.). Roberto Schwarz: Um crítico na periferia do capitalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BUARQUE, Chico; WERNECK, Humberto. *Tantas Palavras: todas as letras e reportagem biográfica de Humberto Werneck*. São Paulo: C&A das Letras, 2006.
- CALADO, C. *Tropicália: A História de uma Revolução Musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMPOS, A. *O Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968
- CZAJKA, Rodrigo. *Praticando Delitos, Formando Opinião: intelectuais, comunismo e repressão no Brasil*. Campinas: IFCH-UNICAMP (Tese de Doutorado), 2009;
- _____. *Páginas de Resistência: intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira*. Campinas: IFCH-UNICAMP (Dissertação de Mestrado), 2005.
- COHN, Sérgio (org). *Encontros. Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- DUNN, C. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: EDUNESP, 2009.
- FAVARETO, C. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- HOMEM, Wagner. *Chico Buarque: Histórias de Canções*. São Paulo: Leya, 2009
- ”. LASTRA, Maria Soledad. *¿Volver al Hogar? La Experiencia del Retorno de los Exilados Argentinos*. Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 10, núm. 21, enero-abril, 2013
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê editorial, 2002
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Record, 2000.
- ROLLEMBERG, Denise. *Entre Raízes e Radares*. São Paulo: Record, 1999

SAID, E. *Reflexões sobre o Exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

SZNADJER, M; RONIGER, L. *La Política del Destierro y el Exilio en América Latina*. México: FCE, 2013.

SCHWARZ, R. *Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo*. In: Martinha versus Lucrécia. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

VASCONCELOS, G. *Musica Popular: de olho na fresta*. São Paulo: Editora Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. C&a das Letras, 1997

VINAR, Maren; VINAR, Marcelo. *Exílio e Tortura*. São Paulo: Escuta, 1992

Documentário

MORAES NETTO, Geneton. *Canções do Exílio: A labareda lambeu tudo*. (vídeo documentário), 150 min. Canal Brasil, 2010.