

“PÁGINA INFELIZ DA NOSSA HISTÓRIA”: UMA LEITURA DOS ÁLBUNS *CONSTRUÇÃO* (1971) E *SINAL FECHADO* (1974), DE CHICO BUARQUE¹

Moema Sarrapio Pereira²

RESUMO: O Golpe Militar de 1964 inaugurou no Brasil uma ditadura que duraria 21 anos de terror absoluto. O cerceamento da liberdade, o autoritarismo arbitrário e a tortura como forma de punição gravaram tristes momentos na história. Entretanto, mesmo com o silêncio imposto pela censura prévia instituída pelo AI-5 em 1968, alguns artistas decidiram não se calar, e continuar a produzir, mesmo correndo riscos. Neste cenário, destaca-se Chico Buarque de Hollanda, cantor e compositor carioca, cuja obra foi perseguida e censurada. Para conseguir sobreviver aos desmandos dos militares e continuar produzindo, Chico recorreu a formas de ludibriar a Censura Federal, cantando e contando a história à sua maneira, pela fresta da música popular. Este artigo tem como objetivo analisar os discos de Chico Buarque: *Construção* (1971) e *Sinal Fechado* (1974), observando-os como estratégia de resistência por meio de um contradiscurso, que revela o Brasil sombrio imposto pelos militares e desconstrói a propaganda do regime, que afirmava a imagem de um país econômica e socialmente estável.

PALAVRAS-CHAVE: MPB, Ditadura Militar, Censura Prévia, Chico Buarque, Contradiscurso.

ABSTRACT: In 1964 a dictatorship has been established by a Military Coup in Brazil. This regime would last for 21 years in which the country would know a state of absolute horror. Freedom retrenchment, tyrannical authoritarianism and torture as a way of punishment had engraved sad moments in our History. Even with the imposed silence by the establishment of the Institutional Act number 5 (AI-5) and the prior censorship, some artists decided not to hush and keep producing, yet taking risks. In this scenario, we can name Chico Buarque de Hollanda, a singer and songwriter from Rio de Janeiro, whose work has been persecuted, restricted and censored. In order to outlive the military government abuse and continue producing, Chico had to resort to skilled means of deceiving the Federal Censorship, singing and telling his version of the story. This article aims to analyze Chico Buarque's albums *Construção* (1971) and *Sinal Fechado* (1974), observing them as a resistance strategy. They use a counter-speech to reveal the darkness imposed by the military and also the truth hidden by the government propaganda of a good country, socially and economically stable.

KEY WORDS: MPB, Brazilian Military Dictatorship, Prior Censorship, Chico Buarque, Counter-speech.

Introdução

O golpe militar deflagrado em 1964 foi consequência da crise política que envolveu o país desde o segundo mandato de Getúlio Vargas, iniciado em 1951. O embate entre os militares e os governantes eleitos se prolongou por anos até a deposição de João Goulart. Em meio à inquietação política deste período histórico, a produção cultural brasileira fervia e as manifestações artísticas, incluindo a música popular, se reinventavam. As canções assumiam um caráter épico/lírico e retratavam o momento histórico de diferentes formas.

¹ Este artigo pretende apresentar uma síntese da dissertação de Mestrado homônima, defendida em fevereiro de 2018, na Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), sob orientação da Profa. Dra. Cilene Pereira.

² Mestre em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso pela Universidade Vale do Rio Verde – Três Corações. E-mail: moemasarrapio@gmail.com

O Ato Institucional número 5, em 1968, impedia manifestações de caráter político, delimitando o direito de expressão dos cidadãos, e instaurou a censura prévia em todos os veículos de comunicação e em todas as produções culturais, impedindo a emergência de vozes contrárias ao regime. A música popular brasileira foi o setor mais atingido pela ditadura. Todas as produções do período refletiam o momento, quer as “encomendadas” pelo governo, exaltando a pátria, quer aquelas caladas por tentarem denunciar o estado de exceção, deixando lacunas e entrelinhas na história de nossa música popular.

Dentre as obras mais afetadas pela Censura Federal destaca-se a de Chico Buarque. Censurado e perseguido pelos censores, precisou recorrer a diferentes estratégias para continuar produzindo. Canções como “Apesar de Você” e “Cálice”, “Tanto Mar”³ e “Bolsa de Amores” foram totalmente censuradas, além de outras que tiveram trechos cortados.

Outro caso extremo da censura a Chico é a peça *Calabar – O elogio da Traição*. Escrita no final de 1973, em parceria com Ruy Guerra, tratava da história de Domingos Calabar, que durante a Insurreição Pernambucana ficou ao lado da Holanda, contra os Portugueses, sendo declarado traidor e condenado à morte. Com alguns pontos em comum, a história da peça remetia ao ocorrido com o capitão Carlos Lamarca, que abandonou o exército para juntar-se à guerrilha. Após um ensaio geral fiscalizado por representantes do órgão, a Censura Federal informou ao grupo que seriam necessários de três a quatro meses para uma resposta sobre o caso, inviabilizando financeiramente a peça.

Mal visto pelos militares, Chico precisava driblar a Censura e continuar trabalhando, por isso recorreu à métodos alternativos. É assim que Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, personagens criados pelo compositor, entram em cena para dizer o que Chico não. É a “linguagem da fresta”,⁴ termo cunhado por Vasconcellos, para falar da linguagem do malandro, para designar o não dito.

Este artigo pretende analisar os discos *Construção* (1971) e *Sinal Fechado* (1974), ambos de Chico Buarque, entendendo-os como um discurso antiditadorial, que denuncia e conta outra história por trás da versão oficial do Estado. Ambos os álbuns foram lançados após a instauração do AI-5 e podem ser “lidos” como um contradiscurso, que se contrapõe àquele sustentado pelos militares, que creditavam ao país um tempo próspero e farto,

³ A versão original de “Tanto Mar” foi escrita em 1975 em homenagem à “Revolução dos Cravos” que, em abril de 1974, havia posto fim à ditadura em Portugal. A letra foi toda censurada, mas a canção foi gravada no disco *Chico Buarque e Maria Betânia ao vivo* (1975). Em 1978, “Tanto Mar” foi liberada, porém, com uma nova letra, porque a “Revolução dos Cravos” frustrou as expectativas” (HOMEM, 2009, p. 137).

⁴ Além da “linguagem da fresta”, os compositores se utilizavam também dos caminhos do “desbunde” (expressão utilizada por Eduardo Amorim Garcia para designar, na MPB, as canções cujas letras se fizeram às imagens de uma utopia não localizada no tempo ou no espaço)” (SILVA, 2008, p. 150).

conhecido como “Milagre econômico ou brasileiro”, e que não identificavam entraves ou negativas em sua forma de governo. Para denunciar o silêncio e a opressão e para descortinar a farsa do crescimento do país, Chico se utilizava da “linguagem da fresta”, termo cunhado por Gilberto Vasconcellos em *Música Popular: de olho na fresta*, para designar o discurso que não podia ser dito, uma forma de construção que passa pela fresta e não podia ser detectada pela Censura (Cf. VASCONCELLOS, 1972, p. 72).

Construção, de Chico Buarque: revelações de um outro Brasil

Construção, de 1971, talvez seja um dos discos mais aclamados da carreira de Chico. Composto por dez canções autorais e parcerias importantes (Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Toquinho), em *Construção*, Chico seleciona personagens oriundos da classe baixa, gente simples, evidenciando as diferenças sociais e econômicas do país, desmascarando o “milagre brasileiro” e a igualdade social anunciados pelo regime militar.

O álbum apresenta a seguinte organização, conforme disposta abaixo:

LADO A

- 1 - Deus Ihe Pague
- 2 - Cotidiano
- 3 - Desalento
- 4 - Construção

LADO B

- 1 - Cordão
- 2 - Olha Maria – com Tom Jobim e Vinicius de Moraes
- 3 - Samba de Orly – com Vinicius de Moraes e Toquinho
- 4 - Valsinha
- 5 - Minha História (Gesùbambino – Lucio Dalla)
- 6 – Acalanto

As canções do álbum podem ser organizadas a partir de dois tópicos: de um lado, elas revelam as desigualdades sociais e econômicas do país por meio de figuras marginais; por outro, apontam um discurso cifrado que revela, em suas entrelinhas, a falta de liberdade de expressão das pessoas e os silenciamentos forçados. Das dez canções presentes no álbum, analisaremos “Deus Ihe Pague” e “Construção”, ambas compostas por Chico Buarque e relacionadas ao primeiro tópico.

O disco *Construção* tem como canção de abertura “Deus Ihe Pague”, cuja letra, para Rosa, denuncia e desafia a tirania do regime militar, atravessando o tempo como uma espécie de documento histórico, testemunho do momento, sem deixar de ser um artefato estético, visto que “o preciso trabalho com a linguagem, embalado em provocativa composição

musical, faz ‘Deus lhe pague’ se esquivar das raias da canção de protesto e permanecer chamando atenção” (ROSA, 2013, p. 194).

Não por acaso, a canção foi reescrita diversas vezes até passar pelo crivo dos censores. O verso original “Pelo pavor da cidade, que a tempestade está aí” causou desconforto nos censores, que compreenderam o recado de Chico e escreveram a seguinte nota: “VETADO por parecer um ‘recado’ com duplicidade de sentido, que tanto pode ser dirigido a alguém ou algo abstrato. 2/7/71”. Assim, a estrofe foi substituída quase que completamente, mas a denúncia de Chico continuava clara.

Após os cortes, a letra ficou assim:

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí"
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair
Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi
Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague

Ao percorrer a letra da canção, observamos um eu lírico agradecido, que passa por vários momentos de uma vida. Vale ressaltar que os agradecimentos não são dirigidos diretamente a Deus. A canção remete à expressão “Deus lhe pague”, comumente substituída por “Muito obrigado(a)”. O “lhe” indica o interlocutor, alguém a quem o eu lírico agradece, pedindo que Deus retribua as benevolências desse outro sujeito. Rosa discorre sobre este ser

caridoso, um “ente superior”, uma “força indefinida e inominada que exerce total ingerência na vida do sujeito lírico” (ROSA, 2013, p. 194).

Para Perrone, a “fórmula linguística” “Deus lhe pague” é intencionalmente subvertida na canção, visto que “A voz lírica agradece a um benfeitor anônimo [...] por ter lhe imposto uma conduta correta, a repressão e o sofrimento” (PERRONE, 1988, p. 83). O eu lírico assume a postura “submissa”, pois existe alguém acima dele que permite e concede graças, alguém que o controla e oprime através de inúmeras atividades cotidianas massificadas. Esse eu lírico não é ativo, já que cada ação sua foi planejada por outro, e sua consciência foi tão afetada que, ao invés de se rebelar contra seu opressor, ele aceita tudo calado e agradece.

A letra da canção é estruturada por uma “fórmula do agradecimento”, segundo Meneses, na qual, por meio da recusa da realidade, constrói-se um discurso de resistência, evidenciado pela forma. Para Meneses, a “fórmula do agradecimento” dá o tom monótono à estrutura da canção: “Por/Pelo... (...) Deus lhe pague” (MENESES, 1982, p. 83). Essa monotonia estrutura o cotidiano do trabalhador, inserido no ambiente urbano e industrial, aquele que faz tudo sempre igual, como uma máquina, e se comporta de forma mecânica no decorrer da canção. Este sujeito, em “Deus lhe pague”, está tão acostumado a agradecer que passa a agradecer pelo que é bom e pelo que é mau, por aquilo que lhe é de direito (“Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir / A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir”) e pelo que o sistema lhe obriga a consumir (“Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir”) em uma espécie de mantra da massificação, no qual ele deixa sua condição e passa a fazer parte de um conjunto oprimido, sistematizado, inclusive nos momentos de “lazer” (“Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir”) (Cf. MENESES, 1982, p. 83-84).

Assim, podemos interpretar esse agradecimento demasiado como um agradecimento irônico, pois o eu lírico agradece pelo pouco (“Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir”), por ser privado de outras coisas (“O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir”), pelo que afeta sua saúde (“Pela fumaça, desgraça, que a **gente tem** que tossir”) e, finalmente, por sua morte (“**E pela paz derradeira, que enfim vai nos redimir**”) (grifos nossos). A chave de leitura da canção é, pois, a ironia, que emoldura a crítica social existente na letra.

Chico critica aqui a promessa cristã de uma “vida melhor”, associada esta ao pós-morte. O sujeito precisa se submeter aos abusos durante a vida para que colha os frutos quando morrer. Essa ideologia cristã é rechaçada pelo compositor, pois a dignidade deve vir em vida. Assim, o verso “pela paz derradeira, que enfim vai nos redimir” revela a resposta para o trabalhador brasileiro, que espera ansiosamente uma melhoria: não há saída.

Além da letra densa, a melodia, iniciada com o som de um berimbau, evolui, sendo acrescida de instrumentos e outros recursos sonoros a cada estrofe, ressaltando o tom de tensão da canção. Há também a voz de Chico que, a princípio solitária, ganha o acompanhamento de um coro (dramático), e o registro grave vai se tornando cada vez mais agudo, atingindo na última estrofe um *status* de grito/súplica. Ao mesmo tempo em que essa súplica atinge seu máximo, outro coro (que entoa “Oooh”) se junta ao coro dramático, aumentando ainda mais a tensão. Somado a esses recursos, um tambor é tocado, no possível arremedo do som de uma metralhadora.

Na primeira estrofe, o eu lírico agradece pelo básico: por ter nascido, pela comida e por ter onde dormir. Nesse momento, a voz de Chico é mais grave, e ele canta sozinho. A audição da segunda estrofe se assemelha à da primeira, com a exceção do último verso. O “verso-refrão” “Deus lhe Pague” é cantado por Chico com o acompanhamento de outras vozes, formando o primeiro coro da canção. O tema é o lazer, evocando a estratégia política do “pão e circo”,⁵ que, para Meneses, está claramente explícita no “futebol pra aplaudir”, alusão à vitória da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1970 como forma de distração de uma população oprimida pela ditadura militar (Cf. MENESES, 1982, p. 84).

Para Rosa, a canção sofre uma ruptura na quarta estrofe, pois as primeiras três trazem alguma razão lógica para agradecer, em oposição à segunda metade de “Deus lhe Pague”, em que estão presentes elementos pelos quais não faz sentido o agradecimento: “a fumaça, desgraça”, “os andaimes pingentes, que a gente tem que cair”, “um dia, agonia, pra suportar e assistir” ou “as moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir” (Cf. ROSA, 2013, p. 197). Não por acaso, a partir da quarta estrofe a canção é cantada em uníssono pelas vozes do coro e de Chico, que passa a ser parte de um organismo coletivo.

Rosa reflete sobre como as últimas três estrofes da canção tratam de elementos que normalmente provocariam revolta ao invés de gratidão. Para ele, os últimos versos dessas estrofes (“Deus lhe Pague”) simbolizam muito mais um “apelo à justiça divina” (ROSA, 2013, p. 197). Considerando esta leitura, a última estrofe, cantada por um coro ainda mais alto, em um quase grito, representaria a libertação do trabalhador oprimido, cujo cotidiano é controlado pelo sistema. O coro de “Deus lhe Pague” só pode se libertar por meio da morte.

Perrone relaciona a forma e o conteúdo de “Deus lhe pague” à “Construção”, que também nomeia o disco. A canção é uma narrativa que conta um dia de trabalho de um

⁵ Expressão usada por alguns historiadores para designar a estratégia de controle da plebe pelos imperadores romanos feito através da distribuição de pão (trigo) e promoção do circo (espetáculos).

operário em uma construção, por meio de versos cujos verbos estão no pretérito, indicando ações encerradas que não podem mais ser alteradas (Cf. PERRONE, 1988, p. 83, 85). Entretanto, o que seria um dia normal na vida de um trabalhador termina de forma dramática:

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a última
 E cada filho seu como se fosse o único
 E atravessou a rua com seu passo tímido

Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima

Sentou pra descansar como se fosse sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música

E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público

Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último
 Beijou sua mulher como se fosse a única
 E cada filho seu como se fosse o pródigo
 E atravessou a rua com seu passo bêbado

Subiu a construção como se fosse sólido
 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
 Tijolo com tijolo num desenho lógico
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego

Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
 Bebeu e soluçou como se fosse máquina
 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo

E tropeçou no céu como se ouvisse música
 E flutuou no ar como se fosse sábado
 E se acabou no chão feito um pacote tímido
 Agonizou no meio do passeio náufrago

Morreu na contramão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina
 Beijou sua mulher como se fosse lógico
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado

Morreu na contramão atrapalhando o sábado

A canção a princípio era, para Chico, apenas uma experiência formal (Cf. HOMEM, 2009, p. 98), que se desfaz e se reconstrói em duas grandes estrofes, cujos versos se repetem em ambas, distinguindo-se apenas pela troca das últimas palavras. De exercício de linguagem, “Construção” se afirmou também como crítica social, já que retrata os últimos momentos da vida de um trabalhador. Meneses resalta que o personagem principal da canção é um pedreiro sem nome – evidenciando a invisibilidade do trabalhador no sistema capitalista – e o relaciona diretamente a “Pedro, pedreiro”,⁶ canção que narra o cotidiano de “pedreiro pensador esperando o trem”. (Cf. MENESES, 1982, p. 148).

Aqui, a associação entre forma e conteúdo se dá a todo o momento, porque se trata “de um dos textos mais rigorosamente ‘construídos’ do compositor, de estrito rigor formal e apuro técnico. Significativo, aliás, que uma de suas canções mais ‘engajadas’ seja, ao mesmo tempo, a de mais rigoroso travejamento formal” (MENESES, 1982, p. 148, grifos da autora).

Em “Deus lhe pague”, o verso “Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair” apresenta uma relação metonímica com o triste fim do trabalhador de “Construção”. Além da associação temática, após o final da última estrofe de “Construção”, Chico insere a primeira, a quarta e a sexta estrofes de “Deus lhe Pague”, e a sequência fica assim:

[...]
 Morreu na contramão atrapalhando o sábado

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
 A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
 Por me deixar respirar, por me deixar existir
 Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
 Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
 Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
 Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
 E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
 E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
 Deus lhe pague

⁶ A canção “Pedro Pedreiro” é comumente relacionada à “Construção”, pois também retrata um momento comum, cotidiano, ordinário, em que um trabalhador que espera o trem para ir trabalhar. Cavalcanti observa como Pedro, o pedreiro, se relaciona com o operário de “Construção”, já que ambas as canções tratam do tema do trabalhador regido por um sistema, ambos retratam um Brasil de “fortes contrastes, uma sociedade injusta e perversa, que lega para os migrantes do Norte do país um lugar de desprestígio, de exclusão e espoliação” (CAVALCANTI, 2017, s/p).

Para Perrone, a “inclusão enfática de ‘Deus lhe Pague’ fortalece o impacto de denúncia de ‘Construção’ [...] ‘Construção’ pode ser interpretada como uma elaboração de uma das adversidades escritas em ‘Deus lhe pague’” (PERRONE, 1988, p. 87). Além disso, o trabalhador de “Construção”, mesmo depois de morrer na contramão e atrapalhar o sábado, continua a “agradecer” pelas desgraças impostas pelo sistema.

Outra relação estabelecida entre as duas canções é justamente a morte. O eu lírico que agradece em “Deus lhe pague” vê na morte a saída, o fim das tormentas, assim como o pedreiro de “Construção”, que pode ter caído (ou ter decidido, ao final de um dia de trabalho, por fim à própria vida), libertando-se do cotidiano opressor e de sua condição “maquinal”.

Em “Construção”, algumas ações se repetem três vezes, o que revela o estado de embriaguez do eu lírico, mas em cada momento elas se dão de um uma forma específica a partir do recurso formal de trocas das proparoxítonas:

Amou daquela vez como se fosse a última
Amou daquela vez como se fosse o último
Amou daquela vez como se fosse máquina

Beijou sua mulher como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a única
Beijou sua mulher como se fosse lógico

Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas

E se acabou no chão feito um pacote flácido
E se acabou no chão feito um pacote tímido
E se acabou no chão feito um pacote bêbado

Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
Morreu na contramão atrapalhando o público
Morreu na contramão atrapalhando o sábado

A primeira forma verbal, “amou”, nos mostra que até o mais subjetivo dos sentimentos pode ser mecanizado se levado à exaustão. O personagem ama a mulher “como se fosse a última”, depois como se ele fosse o último, até que a ação culmina em um processo industrial, “como se fosse máquina”. Sônia Ramalho de Farias, em “‘Construção’: a lírica do ‘como se’ – trabalho e heterotopia em Chico Buarque de Hollanda”, também relaciona “Deus lhe pague” a “Construção”, por meio da imagem do amor “malfeito, feito às pressas, antes da partida do sujeito, provavelmente em direção ao trabalho” (FARIAS, 2013, p. 318), presente naquela. Segundo a ensaísta,

Essa situação é corroborada em “Construção” por meio da intercambialidade dos termos que assinalam o ato do amor e configuram seus protagonistas no

deslizamento dos significantes na cadeia paradigmática da canção [...] O que equivale a dizer que o amor é rapidamente absorvido pela engrenagem social do trabalho na qual o operário é metaforizado em máquina [...] (FARIAS, 2013, p. 318).

Há, na canção, um grupo semântico que aponta para o prazer, contrapondo-se ao local de trabalho: música, sábado, príncipe, bêbado. Também podemos pensar na morte como elemento catártico e libertador, assim como o álcool: “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego / público / sábado”. A morte do pedreiro não causa comoção; ao contrário, cria transtorno, pois atrapalha o andamento da vida dos outros. O sujeito, aqui, só é percebido porque morre, atrapalhando o tráfego, o público e o sábado, desorganizando a rotina. Para Farias, o personagem contraria “o espaço de lazer da sociedade capitalista, representado pelo sábado, e desordenando a ordem pública burguesa, ao cair ‘na contramão’, o que não deixa de atualizar um dos princípios da heterotopia: [...] a inversão ou suspensão da ordem oficial” (FARIAS, 2013, p. 323-324).

Para Meneses, os versos que falam sobre a morte pontuam o texto, inserindo em sua sequência a inversão das proparoxítonas no final de cada verso. A autora observa, ainda, que a desarticulação da vida, da qual já falamos, mimetiza o despedaçamento do próprio pedreiro com a queda. Entretanto, essa desorganização não é causada somente pelo corpo que cai e atrapalha o tráfego, o público e o sábado. Essa desorganização é no nível social, porque a morte de um trabalhador significa menos mão-de-obra, menos força de trabalho:

Na realidade, a morte atrapalha. Desorganiza o mundo, perturba o tráfego, o público, o sábado. É a grande dissonância que transtorna duplamente: pelo trambolho físico que um cadáver representa [...]; e, ainda, por um segundo aspecto: a necessidade não apenas de sobrevivência, mas também de reprodução da mão-de-obra desqualificada, sem o que o sistema entraria em colapso (MENESES, 1982, p. 153-154).

A melodia da canção que, a princípio, é constante e calma, dada por um violão e percussão suave, se altera drasticamente no último verso da primeira estrofe. No verso “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego”, o som dos metais simula buzinas, e a canção a partir daí fica mais densa, contando com a presença de mais instrumentos e de vozes que acompanham a de Chico. Para Perrone, essa organização melódica “contribui para uma intensificação na produção sonora, conduzida por vibrantes sons de corda e de instrumentos de sopro, e que gradualmente aumenta a tensão e impõe uma certa urgência na narração”, considerando, ainda, que o efeito fonético de queda das proparoxítonas sugere “a queda, que é crucial na narração” (PERRONE, 1988, p. 87).

A respeito da morte, Meneses aponta a metáfora da queda: “Existe nesse poema a construção de uma queda e de uma morte, e devemos estar atentos ao realismo psicológico contido nessa metáfora” (MENESES, 1982, p. 157). Isso porque o personagem é apresentado, a partir de sua vida, seus modos, seu trabalho e sua morte. A ensaísta observa que a única ascensão possível na vida de um trabalhador se dá para a queda, ou seja, “o pedreiro sobe para cair”. O despedaçamento causado pela queda é comparado por ela à fragmentação da sociedade, que isola todos os sujeitos, além de aludir ao “mundo dilacerado” dos exílios, prisões, torturas e mortes (Cf. MENESES, 1982, p. 157). Para Cavalcanti, esse despedaçamento vai mais adiante, pois pode representar uma alegoria do “esfacelamento de uma sociedade que destrói o próprio homem que a constrói” (CAVALCANTI, 2017, s/p).

Outro aspecto importante da canção, analisado por Farias, é o uso da partícula “como se”. Segundo a autora, esta expressão cria uma “semântica alheia ao campo do trabalho” (FARIAS, 2013, p. 326), e produz a ideia de que nada daquilo é real, e sim uma projeção do sujeito, uma condição que ele nunca vai alcançar, agindo, por isso, “como se” pudesse fazê-lo: “Sentou pra descansar **como se** fosse sábado / Comeu feijão com arroz **como se** fosse um príncipe” (grifos nossos). As ações do sujeito constroem uma condição inexistente na vida real, criando, assim, um “mundo imaginário” no espaço da construção, onde o pedreiro pode descansar no sábado e se comportar como um príncipe, “como se de repente se abrisse para o sujeito” da canção “uma possibilidade de usufruir o seu momento num tempo de lazer imaginário, numa dimensão temporal fugaz [...]” (FARIAS, 2013, p. 327).

A canção se constrói ao mesmo tempo em que se desconstrói, misturando elementos típicos de um dia de trabalho na construção de uma obra às metáforas que denunciam o capitalismo como máquina opressora e o imaginário do pedreiro, que recria a verdade e desorganiza a lógica, tentando se livrar do engessamento opressor da sociedade “imaginada e construída” pelo discurso positivo do país, conforme a propaganda do estado ditatorial.

Sinal fechado: de como usar a voz de outro

No início da década de 1970, a música brasileira passou por uma onda de discos retrospectivos. Elis Regina, Paulinho da Viola, Beth Carvalho, Jorge Ben, Caetano Veloso e Gilberto Gil foram alguns dos artistas que aderiram ao fenômeno. A nostalgia parecia se apoderar da música e pouca coisa nova foi gravada. Para Silva, o cantor, nesse momento, é um “agente de memória”, sendo necessário um resgate do passado, da “tradição de beleza e criatividade da MPB” (SILVA, 2008, p. 153). Referenciar as vozes do passado implicaria

também em escapar, de certa forma, dos cortes da Censura, porque vozes e discursos gravados já não estavam presentes; portanto, não mais poderiam ser caladas (Cf. SILVA, 2008, p. 153-154).

Podemos dizer que Chico se aproveitou da tendência retrospectiva, evidenciando-a, em parte, como estratégia discursiva, ao lançar o álbum *Sinal Fechado*, em 1974, seu primeiro álbum não autoral, reflexo da censura que perseguia o compositor. Apelar para uma tendência musical na época era uma forma de escamotear razões não confessáveis, além de manter contratos com a indústria fonográfica em um momento no qual o compositor tinha grande parte de suas canções censuradas. A estratégia garantia, assim, a liberação do álbum (não autoral), ainda que ele tenha sido pensado como um discurso contrário à ditadura militar, conforme veremos nas análises de suas canções. Para isso, basta refletirmos sobre a canção título do álbum, “Sinal Fechado”, de autoria de Paulinho da Viola, compositor pouco visado pela censura: uma canção que se expressa pelo meio de sua não comunicação, funcionando como uma canção que se autocensura, conforme veremos.

Sinal Fechado se organiza da seguinte forma:

LADO A

- 1 - Festa Imodesta – Caetano Veloso
- 2 - Copo Vazio – Gilberto Gil
- 3 – Filosofia – Noel Rosa
- 4 - O Filho que Eu Quero Ter – Toquinho, Vinícius de Moraes
- 5 - Cuidado com a Outra – Nelson Cavaquinho, Augusto Tomáz Junior
- 6 – Lágrima – Sebastião Nunes, José Garcia, José Gomes Filho

LADO B

- 1 – Acorda, Amor – Julinho da Adelaide, Leonel Paiva
- 2 – Lígia – Tom Jobim
- 3 - Sem Compromisso – Geraldo Pereira, Nelson Trigueiro
- 4 - Você não sabe Amar – Carlos Guinle, Dorival Caymmi, Hugo Lima
- 5 - Me deixe Mudo – Walter Franco
- 6 - Sinal Fechado – Paulinho da Viola

A princípio, as canções escolhidas pelo compositor podem ser organizadas em dois grandes temas principais: o “amoroso”, de cunho mais universal, e o “político/social/existencial”, relacionado, de modo direto ou indireto, ao contexto histórico brasileiro da década de 1970. Nossa análise, aqui, se deterá em duas canções deste segundo grupo, a saber: “Copo Vazio” e “Me deixe Mudo”.⁷

“Copo vazio”, segunda canção do Lado A do álbum *Sinal Fechado*, foi composta por Gilberto Gil em 1973. O título da canção traz à tona a metáfora popular do “copo meio cheio ou meio vazio” que representa a dualidade dos fatos, dependendo apenas do ponto de vista.

⁷ Para uma discussão mais aprofundada do álbum ver PEREIRA; PEREIRA, 2017.

É sempre bom lembrar
 Que um copo vazio
 Está cheio de ar

É sempre bom lembrar
 Que o ar sombrio de um rosto
 Está cheio de um ar vazio
 Vazio daquilo que no ar do copo
 Ocupa um lugar

É sempre bom lembrar
 Guardar de cor
 Que o ar vazio de um rosto sombrio
 Está cheio de dor

É sempre bom lembrar
 Que um copo vazio
 Está cheio de ar

Que o ar no copo ocupa o lugar do vinho
 Que o vinho busca ocupar o lugar da dor
 Que a dor ocupa a metade da verdade
 A verdadeira natureza interior
 Uma metade cheia, uma metade vazia
 Uma metade tristeza, uma metade alegria
 A magia da verdade inteira, todo poderoso amor
 A magia da verdade inteira, todo poderoso amor

É sempre bom lembrar
 Que um copo vazio
 Está cheio de ar

Remetendo indiretamente à ausência de palavras depois da decretação do AI-5, que emudeceu toda uma geração, o copo vazio de Gil está cheio de algo. Está cheio de um ar pesado, carregado do que deveria ser dito e não pôde sê-lo, carregado de amores reprimidos, de gritos contidos, disfarçados de nada. O ar no copo vazio é o símbolo daquilo que deveria estar ali: “Que o ar no copo ocupa o lugar do vinho / Que o vinho busca ocupar o lugar da dor / Que a dor ocupa a metade da verdade”. A metáfora, então, toma forma. O copo não está vazio por acaso, mas porque o impediram de estar cheio.

A letra da canção de Gil se articula como um conselho dado pelo eu lírico, que lembra ao ouvinte de que “É sempre bom lembrar / Que o ar sombrio de um rosto / Está cheio de um ar vazio”. O clima repressivo se evidencia na sugestão do “ar sombrio de um rosto”, esvaziado de vida, por que “está cheio de um ar vazio” e que “Que o ar vazio de um rosto sombrio / Está cheio de dor”. A canção se constrói, assim, por um jogo de palavras que afirma e nega uma situação, evidenciando paradoxos (“está cheio de ar vazio”) que sempre sugerem que algo está no lugar de algo, numa eterna sublimação.

Deste modo, a canção filosófica de Gil, na voz de Chico, pode ser interpretada pelo leitor da MPB, arguto e crítico, como um discurso que se emoldura pelo vazio dos tempos, que tornam sombrios os rostos, que tentam ocupar com o vinho (elemento catártico) o lugar da dor. A canção de Gil é cifrada, dispersa às vezes no que parece apenas um jogo de palavras, das quais “vazio” assume o sentido maior de mudez e morte da palavra.

Na audição da canção, é possível perceber que todo o vazio da letra se apoia em uma “melodia não melódica”. A presença do piano ao fundo marca o tempo no vazio. Apesar de ser um instrumento melódico, em “Copo Vazio”, o piano não produz melodia. A ausência de outros instrumentos melódicos também caracteriza a canção, e permite que se ouça, ao fundo, o som de algo tocando em um copo vazio, de forma espaçada, acompanhado pelo som de um instrumento percussivo. A canção de Gil interpretada por Chico termina com a exposição de um coro, formado por vozes femininas: “É sempre bom lembrar / Que um copo vazio / Está cheio de ar”. A utilização do coro feminino reforça a ideia de coletividade, como vimos em outras canções.

A canção “Me deixe mudo” (1973), de Walter Franco, não era inédita quando Chico a gravou. O próprio Franco a havia cantado no álbum *Ou não*, de 1973, considerado, segundo o próprio compositor, “o disco mais radical da música popular brasileira. Mais radical significa que nunca foi tocado em lugar nenhum” (FRANCO apud GAVIN, 2001, s/p). Em entrevista a Charles Gavin, para a série “O som do Vinil”,⁸ Franco fala sobre os anos de chumbo, sobre como a música popular brasileira foi emudecida e como este período influenciou sua produção. Para ele, o disco *Ou não*, naquele momento, era muito comprometedor e por isto não tocava nas rádios, “era aquela censura, a estética toda em cima de todos nós; **e a política e a violência velada ou não, ela estava presente em tudo**” (FRANCO apud GAVIN, 2001, s/p, grifos nossos). Walter Franco conta como sua canção “Cabeça”⁹ fora destituída no Festival da Canção de 1972 sem qualquer explicação pelo júri:

Olha, eu posso arriscar uma análise, não poderia provar concretamente, mas por dedução é fácil. Porque o que aconteceu o júri deu, classificou aquelas músicas, a minha e a outra. Depois, de repente, houve todo um rebuliço e como se tivesse havido uma interferência externa, sabe? Só poderia ser, porque as coisas naquela época aconteciam assim. Eu sei, porque eu nasci também nesse meio. Meu pai foi cassado pelo Golpe de 64. Ele foi deputado estadual durante várias legislaturas, foi o primeiro vereador socialista eleito do Estado de São Paulo. [...] A nossa família sofreu ameaça de tocarem fogo

⁸ Disponível em: <http://osomdovinil.org/walterfranco/>. Acesso em: 13 maio 2017.

⁹ A letra da canção é um tanto provocadora: “Que é que tem nessa cabeça irmão / que é que tem nessa cabeça, ou não / Que é que tem nessa cabeça saiba irmão / que é que tem nessa cabeça saiba ou não / Que é que tem nessa cabeça saiba que ela não pode irmão / que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode ou não / Que é que tem nessa cabeça saiba que ela pode explodir irmão”.

na casa. Havia uma coisa intimidatória o tempo todo. Com a cassação, inclusive, meu pai escolheu ficar aqui, porque apesar de um político com tantos anos, diferente do que a gente vê hoje, com todo sem dar nome aos bois, porque existe também os bons. [...] Então eu vi como fomos intimidados. Eu mesmo também fui, na época dos festivais universitários (FRANCO apud GAVIN, 2001, s/p).

“Me deixe mudo” abria o lado B do disco *Ou não*. Em *Sinal Fechado*, ela ocupava também o lado B, antes da canção final do disco.

Não me pergunte
 Não me responda
 Não me procure
 E não se esconda
 Não diga nada
 Saiba de tudo
 Fique calada
 Me deixe mudo
 Seja num canto
 Seja num ‘centro
 Fique por fora
 Fique por dentro
 Seja o avesso
 Seja a metade
 Se for começo
 Fique à vontade

Diferente da versão original, na gravação de Chico “Me deixe mudo” começa com a voz do cantor “emudecida”. O compositor se utilizou da alteração de volume de sua voz para atingir o efeito desejado. À medida que a música transcorre, sua voz aumenta, sendo acompanhada por uma segunda voz, sugerindo mais uma vez, a ideia de coletividade. O emudecimento volta no final da canção, em que a voz de Chico vai diminuindo de volume, até que tudo se acaba. Essa alternância (entre calado e audível) sugere o momento histórico.

Na canção de Walter Franco, cantada por Chico em tom contestatório e de modo mais tradicional, a incidência da palavra “não”, associada a verbos como “perguntar”, “responder”, “procurar” e “esconder”, revela uma organização textual que trabalha no nível do interdito, recusando a dizer o que se quer dizer de fato. Esse recurso se associa bem a própria experiência de Chico no disco *Chico canta Calabar*, com a canção “Vence na vida quem diz sim”, censurada integralmente pelo regime:

Vence na vida quem diz sim
 Vence na vida quem diz sim

Vence na vida quem diz sim
 Vence na vida quem diz sim

Se te dói o corpo, diz que sim
 Torcem mais um pouco, diz que sim

Se te dão um soco, diz que sim
 Se te deixam louco, diz que sim
 Se te babam no cangote, mordem o decote,
 Se te alisam com chicote, olha bem pra mim

Vence na vida quem diz sim
 Vence na vida quem diz sim

Se te jogam lama, diz que sim
 Pra que tanto drama, diz que sim
 Te deitam na cama, diz que sim
 Se te criam fama, diz que sim
 Se te chamam vagabunda, montam na cacunda
 Se te largam moribunda, olha bem pra mim

Vence na vida quem diz sim
 Vence na vida quem diz sim

Se te cobrem de ouro, diz que sim
 Se te mandam embora, diz que sim
 Se te puxam o saco, diz que sim
 Se te xingam a raça, diz que sim
 Se te incham a barriga de feto e lombriga,
 Nem por isso compra briga, olha bem pra mim

Vence na vida quem diz sim
 Vence na vida quem diz sim

O “dizer que sim” da canção é uma afronta, um protesto verbal contra a ditadura militar, que se impunha por meio da violência e da censura, e revela, pelo acúmulo, o dizer não da canção. Exatamente como acontece com a canção de Franco, gravada por Chico, em que os excessivos não são transformados, na audição interpretativa, em sins: me pergunte / me responda / me procure / se mostre. Em entrevista, Franco ressalta como a repetição do “não” quer dizer, na verdade, “sim”. Essa estratégia fora usada pelo compositor na capa de seu disco *Revolver* (1975), que trazia o seu nome e o nome do disco, além da grafia das mesmas informações em braile. Na contracapa, havia outra gravação em braile, sem tradução:

É a síntese de tudo que a gente falou, pra onde a gente vai com alegria. Se num momento mais denso nós temos o Ou Não na minha contracapa. Aqui em braile eu coloquei um sim. Pra você, pra todas as pessoas, quarenta anos depois, que esse disco é de 75 eu digo: sim. Em braile e de viva voz (FRANCO apud GAVIN, 2001, s/p).

As palavras de Franco, a respeito de outro disco, apontam algo que fazia parte das estratégias de composição e ilustração de um álbum, em tempos que não se podia dizer as coisas de maneira direta. Assim, inseridas no contexto do disco, os versos “Fique calada” e “Me deixe mudo”, da canção de Franco, se distanciam de um possível discurso amoroso para promoverem outra leitura, tal qual a lição de Julinho da Adelaide. Ficar calado e deixar mudo

são recorrentes no cotidiano de uma ditadura militar. A mudez, aqui, equivale, em certo sentido, ao “vazio” (repetido à exaustão) da canção de Gil. Neste caso, podemos pensar que as relações entre as canções escolhidas para o álbum vão sendo estabelecidas como uma leitura do tempo presente (década de 1970), à medida que o ouvinte acessa as letras das canções, tendo Chico Buarque como o elemento catalisador dos sentimentos de toda uma geração e de uma época.

Considerações Finais

A ditadura militar marcou a história do país, sua cultura e principalmente a canção popular, cujo engajamento e amadurecimento eram notáveis desde o início dos anos 1960. Com efeito, a música popular brasileira resistiu, evoluiu e se transformou em um forte poderpositor à ditadura militar. Um dos motivos para que a canção fosse o espaço para o engajamento foi o alargamento de seu público, que deixou de ser somente o jovem universitário e atingiu outros extratos sociais. O acesso à música era amplo e, por isso, uma preocupação para os militares.

O compositor Chico Buarque pode ser considerado também um narrador de seu tempo e de histórias ocorridas durante a ditadura militar. Seu trabalho com as palavras nos guia pelas trilhas da música popular brasileira e projeta nela sua versão dos fatos. Chico é, como resume Meneses, um “alquimista verbal [...] e um dos motivos de ele ter sido tão visado pela censura parece ser, exatamente, esse poder inquietante de lidar com as palavras. Para ele, a palavra guarda sempre um valor de música: vira canção” (MENESES, 1982, p. 203).

Assim, as mazelas sociais vividas nos primeiros anos da ditadura militar viraram canção. A *Construção* de Chico Buarque converteu-se no palco para o pedreiro, o marginal, o sujeito comum. Os secundários viraram protagonistas de outra história, tornaram-se o elemento principal da nossa versão dos fatos. O compositor construiu uma história paralela ao que o governo contava e mostrou a verdadeira face do país por meio de canções como “Deus lhe Pague” e “Construção”.

Outros compositores do nosso país também falaram por Chico, já que a certa altura qualquer coisa que levava seu nome era vetada. Emudecido, Chico decidiu cifrar sua mensagem se utilizando de outras vozes e, para tanto, selecionou as canções que compõem *Sinal Fechado*. “Copo Vazio” traz o lugar dantes ocupado por outros entes, usurpado pelo silêncio, o mesmo silêncio presente na canção de encerramento do disco homônimo, “Sinal Fechado”. Nesta canção, “o emblema do não-dizer”, Chico assume a voz de Paulinho da

Viola para corroborar que aquela mudez fora imposta e mesmo assim, não desejada. Chico revela que seu silêncio é, na verdade, ocupado pelo veto e pela Censura, pelo não deixar e pelo cerceamento, revelando a História por trás da história nos “anos de chumbo” da ditadura militar.

REFERÊNCIAS

- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Poesia e humildade em Chico Buarque de Holanda: “Pedro Pedreiro” ou “Quem espera nunca alcança”. *Revista LitCult*. v. 13, 1º semestre. 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/5jsNMS>>. Acesso em: 18 ago 2007.
- FARIAS, Sônia L. Ramalho de. “Construção”: A lírica do “Como se” – Trabalho e Heterotopia em Chico Buarque de Hollanda. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013. p.193-206.
- GAVIN, 2001. *O som do Vinil – Revolver e Ou não, Walter Franco*. Disponível em: <<https://goo.gl/rphrgb>>. Acesso em: 23 fev 2017.
- HOMEM, Wagner. *Histórias de Canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- ROSA, Luciano. Senhas, Sussurros, Ardis: Cogitações em torno de “Deus lhe Pague”. FERNANDO, Rinaldo de (org.). In: *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013. p.193-206.
- PEREIRA, Moema Sarrapio; PEREIRA, Cilene Margarete. *Sinal Fechado*, de Chico Buarque (ou de como não se calar). *CES Revista*. v.1, n.1. Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <encurtador.com.br/doqrZ>. Acesso em: 30 mar 2018.
- SILVA, Alberto Ribeiro. *Sinal fechado, a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de Olho na Fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

Discografia

- HOLLANDA, Chico Buarque. *Construção* [CD]. São Paulo: Gravadora Phillips, 1971.
- HOLLANDA, Chico Buarque. *Sinal Fechado* [CD]. São Paulo: Gravadora Universal Music Japan, 1974.

Artigo recebido em fevereiro de 2018.
Artigo aceito em abril de 2018.