

CONSTRUÇÃO, DE CHICO BUARQUE: A (OUTRA) HISTÓRIA CANTADA¹

Moema Sarrapio Pereira²

RESUMO: O Golpe Militar de 1964 inaugurou no Brasil uma ditadura que duraria 21 anos. Neste período, o país conheceu o terror absoluto. O cerceamento da liberdade, o autoritarismo arbitrário e a tortura como forma de punição gravaram tristes momentos na história. Entretanto, uma centelha de esperança sobrevivida por meio da arte. 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, cerceada, 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 o disco *Construção* (1971), de Chico Buarque, observando-o como estratégia de resistência por meio de um contradiscurso, que revela o Brasil sombrio imposto pelos militares (através da censura e do cerceamento individual) e descortina 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 recent History. However, some kind of hope sparkled and survived through art. 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, by the gap of MPB. This article aims to analyze Chico Buarque's album *Construção* (1971) as a resistance strategy. This album uses a counter-speech to reveal the darkness imposed by the military to the country (censorship and personal repression) and also the real 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

Construção, de 1971, talvez seja um dos discos mais aclamados da carreira de Chico. Gravado no ano posterior ao seu regresso da Itália, o álbum é composto por canções autorais, das quais “Olha Maria” é uma parceria com Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e “Samba de Orly”,

¹ Este artigo foi extraído da Dissertação de Mestrado intitulada ““Página Infeliz da Nossa História”: uma leitura dos álbuns *Construção* (1971) e *Sinal Fechado* (1974), de Chico Buarque de Chico Buarque”, defendida em fevereiro de 2018, 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

com Vinícius e Toquinho. A única canção não composta originalmente por Chico é “Minha História”, uma versão livre do compositor para “Gesùbambino”, do italiano Lucio Dalla.

Luciano Rosa, no texto “Senhas, Sussurros, Ardis: cogitações em torno de ‘Deus lhe Pague’”, observa como *Construção* marcou uma mudança no cancionário de Chico, já que inaugurava um novo estágio: “Fato é que *Construção*, ao registrar de forma definitiva o olhar sensível e atento do artista sobre o Brasil submetido e amordaçado dos anos de chumbo, despontava como um grito contra a opressão” (ROSA, 2013, p. 193). Em *Construção*, Chico revela a desgraça social em oposição ao “milagre econômico”, propaganda central do regime militar, ao mesmo tempo em que aponta para o silenciamento imposto pela censura.

A capa de *Construção* retrata o compositor de forma simples, em uma fotografia clássica centralizada sob um fundo ocre, uma variação do marrom (Figura 1). A simplicidade da capa não é por acaso, já que o disco é um retrato da sociedade desafortunada brasileira. O uso da cor ocre (cor que remete a barro) pode estar associado ao caráter e à função social do personagem da canção que intitula o disco, o trabalhador braçal de “Construção”.

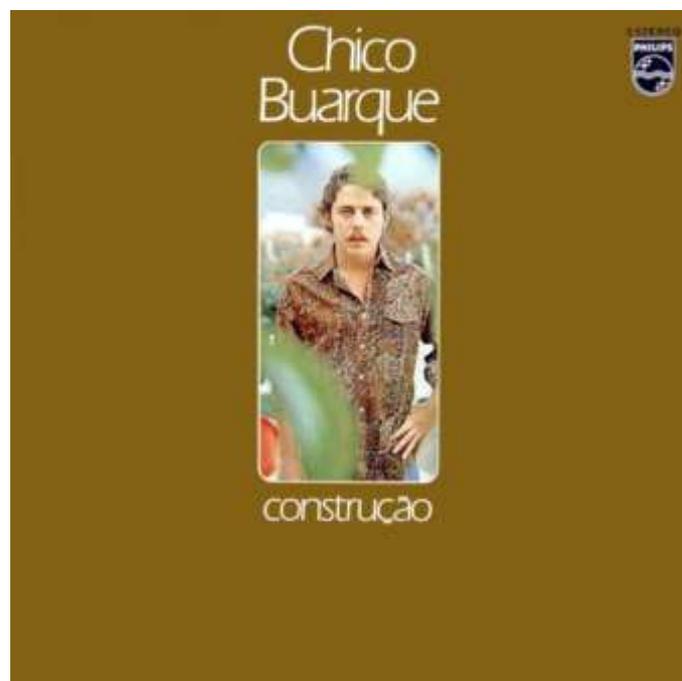


Figura 1: Capa de *Construção* (Phillips, 1971).

A fotografia do compositor aparece emoldurada por esse tom ocre e ocupa uma parte bastante pequena da capa, contrariando uma espécie de tradição imposta desde seu primeiro

álbum.³ Além disso, a imagem do cantor aponta para um paradoxo: ao mesmo tempo em que sugere uma postura de atenção, com uma das mãos na cintura, em posição de espera, seu rosto revela certa indisposição e contrariedade, marcando talvez uma contradição própria da época. Não podemos nos esquecer de que *Construção* é o primeiro álbum após o autoexílio na Itália e a proibição de “Apesar de você”.

A contracapa do álbum (Figura 2) traz a letra de sua canção-título, organizada em três blocos, referenciando uma construção, já esta formatação se assemelha à disposição de tijolos empilhados: a fileira de cima se intercala com a fileira de baixo, e ambas são unidas pelo cimento, que, na contracapa do álbum, aparece como o espaço entre as três partes da canção (de cor ocre). A construção referenciada por Chico é, ao mesmo tempo, local de trabalho do operário, pertencente à classe baixa, e modo de composição de um discurso poético-musical.



Figura 2: Contracapa de *Construção* (Phillips, 1971)

³ No artigo “A crônica poética de uma cidade: o Rio em verso, canção e prosa”, Talita Tristão e Cilene Pereira observam que haveria uma tradição na capa dos álbuns de Chico Buarque: a “capa do álbum se inscreve dentro de uma tradição, na qual o compositor aparece como ilustração principal de grande parte de seus discos: ora, em uma feira livre, mordendo espontaneamente uma maçã (*Francisco* – 1987); ora ilustrando a capa de um almanaque no qual só boca, nariz e, claro, olhos são salientados em meio ao espaço branco (*Almanaque* – 1981). Às vezes, Chico aparece encarando as lentes de um fotógrafo em inibição como ocorre no clássico álbum *Construção*, de 1971, ou multiplicado e multifacetado como em *As cidades*, de 1998, em que o compositor assume várias etnias, inchando o significado de ‘cidades’ em suas canções” (TRISTÃO; PEREIRA, 2012, p. 8).

O álbum apresenta a seguinte organização, conforme disposta abaixo:

LADO A

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

LADO B

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

Essas canções 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. Neste artigo, analisaremos as canções do segundo grupo, que, por artimanha do compositor, revelam o que a ditadura escondeu. Estas canções denunciam, via um discurso cifrado, a ditadura militar no país ou apontam sua existência, por meio de silêncios, de exílio ou da projeção de um amanhã diverso. São elas: “Cordão”, “Samba de Orly” e “Valsinha”.

A (outra) história cantada

“Cordão” é a primeira faixa do lado B de *Construção*. A expressão de uma coletividade aparece já em seu título, ao pensarmos em um cordão formado por pessoas de mãos dadas. A canção é um samba, reforçando a ideia de pluralidade, pois o gênero nasceu dos improvisos coletivos nas “rodas de samba”.⁴

Ninguém
Ninguém vai me segurar
Ninguém há de me fechar
As portas do coração
Ninguém
Ninguém vai me sujeitar

⁴ “Várias composições eram criadas e cantadas em improvisos, caso do samba ‘Pelo telefone’, que viria a ganhar a assinatura de Donga (Ernesto Joaquim Maria dos Santos - 1890/1974) e Mauro de Almeida (jornalista conhecido como Peru dos Pés Frios - 1882/1956), samba para o qual também havia outras tantas versões. Este samba-maxixe é considerado o primeiro a ser gravado, ainda no ano de 1917”. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/samba/dados-artisticos>. Acesso em: 06 jun. 2017.

A trancar no peito a minha paixão

Eu não
Eu não vou desesperar
Eu não vou renunciar
Fugir
Ninguém
Ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir

Ninguém
Ninguém vai me ver sofrer
Ninguém vai me surpreender
Na noite da solidão
Pois quem
Tiver nada pra perder
Vai formar comigo o imenso cordão

E então
Quero ver o vendaval
Quero ver o carnaval
Sair
Ninguém
Ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir
Enquanto eu puder cantar
Alguém vai ter que me ouvir
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder seguir
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir

Inserido no “Cordão”, o eu lírico não está aparte do mundo que quer mudar; ele assume o caráter reivindicador e convida todos que quiserem acompanhá-lo, “Pois quem / Tiver nada pra perder / Vai formar comigo o imenso cordão”.

Matos reflete sobre o território do samba e a “proteção” que ele propicia à “massa proletária” a ele ligada:

[...] [o samba] congrega parte da massa proletária; para criar alegria e vigor coletivos. Cria um território protegido das pressões externas, que é, simultaneamente, um território de prazer, com valores próprios, que procura preservar-se excluindo de si os fatores que representam opressão e prazer. (MATOS, 1982, p.31).

O “Cordão” de Chico está dentro de um território protegido. Portanto, ao mesmo tempo em que representa o lugar do prazer, o samba cria uma barreira para se separar do

mundo externo, protegendo-se da opressão que vem de fora, em um território onde somente impera a alegria do oprimido.

Meneses diferencia as canções iniciais de Chico das quais existe a possibilidade de um futuro melhor. A autora entende as canções dos primeiros três discos do compositor,⁵ como “fruto de uma profunda, intensa, sincera – e adolescente – decepção política” (MENESES, 1982, p. 47). Para a autora, esse primeiro Chico está do lado de fora dos acontecimentos, e suas canções, neste período, funcionam mais como uma espécie de reclamação, sem que haja muita participação do compositor. Já a segunda fase da obra de Chico, segundo Meneses, haveria o que ela chama de “poesia de resistência”, já que o compositor é tomado pela nostalgia que referencia um passado ainda não contaminado pela industrialização, criando uma forma de recusa ao mundo atual, globalizado (Cf. MENESES, 1982, p. 48). A pesquisadora analisa as “canções de protesto”, apontando, nas mesmas, uma “tensão para um futuro aberto” (MENESES, 1982, p. 69).

A respeito do cancionário de Chico nesta segunda fase, Meneses aponta que há a existência de um “caráter reivindicativo e vingativo”, “num misto de recusa e espera. Recusa do atual, espera de uma realidade renovada”, revelada pela presença de “elementos de resistência” [do] “desenvolvimento de um não continuado” (MENESES, 1982, p. 70).

Em “Cordão”, há tensão na recusa do momento atual, propondo um futuro “liberador e vingativo” (MENESES, 1982, p. 69): “Enquanto eu puder cantar / Alguém vai ter que me ouvir”. Para a autora, “Cordão” se insere em um grupo de canções⁶ cuja proposta é a mudança do presente, de forma irreversível, além da reivindicação de uma libertação social, “pois agora o tempo parece ter adquirido para Chico sua dimensão histórica e, portanto, irreversível” (MENESES, 1982, p. 69).

A primeira estrofe da canção “Cordão” começa com a palavra “ninguém”, que se repete no início de cinco de seus sete versos.

Ninguém
Ninguém vai me segurar
Ninguém há de me fechar
As portas do coração
Ninguém
Ninguém vai me sujeitar (grifos nossos)

⁵ *Chico Buarque de Hollanda* (1966), *Chico Buarque de Hollanda – vol. 2* (1967) e *Chico Buarque de Hollanda – vol. 3* (1968).

⁶ O grupo criado por Meneses traz, além de “Cordão”, as canções “Apesar de Você” e “Quando o Carnaval Chegar”.

A trancar no peito a minha paixão

O registro musical da palavra “ninguém” é grave, o que sonoramente a deixa mais “abafada” que as outras palavras do verso. Em contrapartida, na segunda estrofe, ao pronunciar a expressão “Eu não”, que se repete no início de três dos oito versos, a voz do cantor sobe de tom, levando o registro musical para o agudo e, por consequência, tornando a expressão mais “audível”.

Eu não
Eu não vou desesperar
Eu não vou renunciar
Fugir
Ninguém
Ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir (grifos nossos)

Considerando que a canção propõe uma relação opositora entre o eu lírico e “ninguém”, percebemos, aqui, que há um confronto direto entre o sujeito e seu opressor, que tenta impedi-lo de viver: “Ninguém / Ninguém vai me segurar / Ninguém há de me fechar / As portas do coração / Ninguém / Ninguém vai me sujeitar / A trancar no peito a minha paixão”. A canção apresenta uma tensão entre sua letra - que é permeada pelo enfrentamento - e a melodia, uma espécie de samba ora abafado, envolvido por uma ideia de contenção e pelo uso do som grave, ora liberto, ocasionado pelo som agudo e pela elevação de tom do eu lírico.

Para Perrone, a canção “Tem mais Samba” (1966) é a “semente de toda a produção inicial de Chico Buarque, o núcleo gerativo e síntese temática de seu repertório até 1968” (PERRONE, 1988, p. 39). Em sua análise da canção, o autor sugere o próprio fazer musical⁷ como tema da canção e atividade essencial para uma vida melhor (Cf. PERRONE, 1988, p. 40-41). Isso ocorre também em “Cordão”, na qual o fazer musical (“Enquanto eu puder cantar”) é libertador (“Ninguém vai me acorrentar”), ou seja, elemento fundamental para a catarse do sujeito, além de representar a ruptura com a repressão indicada pelo conjunto de palavras de sentido negativo “segurar”, “fechar”, “sujear”, “trancar”, “acorrentar”, “sofrer”, “surpreender” e na expressão “na noite da solidão”. O léxico negativo é todo associado ao “ninguém” da canção e se relaciona diretamente à “semântica da repressão” de Meneses, que se refere a um conjunto de palavras e expressões que nos remetem ao tema da repressão. (Cf.

⁷ O refrão da canção diz: “Vem que passa teu sofrer / Se todo mundo sambasse / Seria tão fácil viver”.

MENESES, 1982, p. 75). Deste modo, da mesma forma que a “semântica da repressão” se associa ao “opressor” do eu lírico, representado na canção por “ninguém”, verbos cujo léxico é interpretado de forma positiva aparecem ao lado do eu lírico, representado justamente pelo pronome pessoal “eu”: “cantar” (repetido cinco vezes, enfatizando a importância do fazer musical do qual fala Perrone), “sorrir” e “seguir”.

A libertação social está presente em “Cordão”, assim como a mudança no tempo presente e o enfrentamento do opressor por meio da arte: “Ninguém vai me acorrentar / Enquanto eu puder cantar / Enquanto eu puder sorrir / Enquanto eu puder cantar / Alguém vai ter que me ouvir”. A arte, aqui, é o terreno do intelectual que se opõe às arbitrariedades do período ditatorial e seus abusos e, mais profundamente, a música ou o fazer musical, que é o lugar em que a resistência se dá de forma mais eficaz, conforme observamos. Para Perrone, no cancionário de Chico, a “infelicidade e a rotina são superadas com a presença da música” (PERRONE, 1988, p. 40), como se ela fosse o lugar/momento catártico, representado no samba de “Cordão”.

O samba, gênero escolhido por Chico para “Cordão”, se revela também no próprio conteúdo da canção, não só na ideia de coletividade, conforme dissemos, mas também nos versos finais, em que o eu lírico encena seu transbordamento, por meio da natureza (vendaval) e da cultura (carnaval):

E então
Quero ver o vendaval
Quero ver o carnaval
Sair
Ninguém
Ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir
Enquanto eu puder cantar
Alguém vai ter que me ouvir
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder seguir
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir

O samba de Chico se relaciona diretamente com o elemento carnaval, festa popular de extravasamento, de libertação e de inversão. É somente no carnaval, festa típica de nosso país, que as posições sociais podem se inverter.

O samba, com o seu ritmo sensual que desinibe o corpo com seus movimentos provocantes, contesta a moral burguesa e religiosa de um país que sobrevive mais da falsa moral do que propriamente da moral enquanto

valor ético e organizador de uma sociedade. O samba e o carnaval, originados da mistura dos negros da favela com a classe média intelectual, são elementos contestadores e libertadores por natureza (CAVALCANTI, 2007, p. 76).

Meneses aponta o Carnaval⁸ como o período-espaco que não faz parte da realidade cotidiana, é o não-lugar, como em “Sonho de um Carnaval” (1968), canção de Chico em que o eu lírico deixa a dor em casa (Cf. MENESES, 1982, p. 51). Na primeira estrofe dessa canção, o eu lírico se transforma em rei, reiterando que no Carnaval as fantasias tomam forma, é o momento de catarse do trabalhador:

Carnaval, desengano
Deixei a dor em casa me esperando
E brinquei, e gritei
E fui vestido de rei
Quarta-feira sempre desce o pano

Cavalcanti observa como o carnaval aparece na obra de Chico de duas formas diferentes: a primeira como temática, quando o compositor evoca os bailes de carnaval e seus personagens (máscaras, Arlequim, Colombina, quarta-feira de cinzas...). A segunda refere-se ao espírito carnavalesco e tudo o que ele representa e propicia: o amor carnal, a união de todas as pessoas, a utopia da igualdade. “Quer como festa tradicional popular, quer como processo de elaboração poética com elementos característicos da carnavalização como a intertextualidade, a utopia e a profanação, evidencia-se o caráter dionisíaco do ritual carnavalesco” (CAVALCANTI, 2007, p. 145).

Considerando esse contexto, “Cordão” propõe uma inversão da lógica do “ninguém” que domina a situação para uma outra realidade, na qual o eu lírico pode cantar, sorrir, seguir. Meneses observa que o “Carnaval que advirá no final da canção, uma explosão cósmica (vendaval), não é algo que se espera acontecer passivamente, sem nada a se fazer; muito pelo contrário, esse Carnaval se produzirá depois que os oprimidos se reunirem [...]” (MENESES, 1982, p. 70), pois, adverte o eu lírico:

Quem
Tiver nada pra perder
Vai formar comigo o imenso cordão

E então
Quero ver o vendaval

⁸ “Evidentemente, esses topos do Carnaval como o lugar privilegiado do encontro e da comunicação, que se fecha com a Quarta-feira de Cinzas, não é uma originalidade de Chico, mas inscreve-se numa tradição respeitável da Música Popular Brasileira” (MENESES, 1982, p. 52).

Quero ver o carnaval
Sair

Em meio à oposição existente entre eu (eu lírico) e “ninguém”, surge, assim, como expressão de uma coletividade, a imagem, no final da canção, de um “alguém” que ouve e que terá de ouvir. A voz do compositor, que eleva o tom, alcança “alguém”, “quem” “vai formar comigo o imenso cordão”. Mas o surgimento do carnaval, na canção, tem como obstáculo o “ninguém”, que só será vencido com a integração de todos os oprimidos (eu, “quem”, “alguém”). Por isso, a canção termina de maneira abrupta, interrompendo a fala do eu lírico, que é silenciado: “Enquanto eu puder...”.

O cordão de Chico é, por conseguinte, não só o símbolo da coletividade expressa no conteúdo da canção, mas também um símbolo imagético, construído pelo compositor à medida que “vários personagens” são inseridos na canção (“eu”, “ninguém”, “quem”, “alguém”), formando um elo. Podemos ver o cordão se formar por mais que a presença do agente que quer tentar romper o elo seja eminente. Da mesma forma que acontece com o carnaval, o cordão só vai funcionar se todos os que são oprimidos se unirem. Para Cavalcanti, o cordão de Chico “[...] une-se a essa tradição [a união dos negros da favela com a classe média intelectual] e juntos, libertam, conscientizam e trazem a possibilidade de alegria a um povo tão sofrido como o brasileiro, mesmo que seja em um momento tão fugaz e utópico” (CAVALCANTI, 2007, p. 76).

“Samba de Orly”, terceira faixa do lado B do disco, a princípio fruto da parceria entre Chico e Toquinho, acabou recebendo também a contribuição de Vinícius de Moraes. Em seu autoexílio na Itália, Chico recebeu Toquinho para algumas parcerias. Quando Toquinho decidiu voltar ao Brasil, entregou a Chico a melodia da canção. Os versos “Vê como é que anda / Aquela vida à toa / E se puder me manda / Uma notícia boa” foram compostos na hora, no aeroporto de Fiumicino, em Roma. Chico ficou na Itália por mais um tempo e, quando voltou ao Brasil, enviou a canção para a apreciação de Toquinho que, a esta altura, já era grande amigo e parceiro de Vinícius de Moraes. Vinícius, muito ciumento, viu a letra e disse que as palavras eram muito sutis para retratar um período tão tenso e uma situação tão cruel como o exílio, e sugeriu que ao invés de “Pede perdão / Pela duração / Dessa temporada” a letra fosse “Pede perdão / Pela omissão / Um tanto forçada”. Toquinho e Chico concordaram com a alteração proposta e a canção foi enviada à Censura Federal, que vetou justamente os versos sugeridos por Vinícius. (Cf. HOMEM, 2009, p. 90).

Originalmente, a canção se chamaria “Samba de Fiumicino”. Entretanto, como Paris era a porta de entrada dos brasileiros exilados na Europa, Chico decidiu que seria mais conveniente que o nome fosse “Samba de Orly”, referência ao aeroporto da capital francesa.

Vai meu irmão
Pega esse avião
Você tem razão
De correr assim
Desse frio
Mas beija
O meu Rio de Janeiro
Antes que um aventureiro
Lance mão

Pede perdão
Pela duração (Pela omissão)
Dessa temporada (Um tanto forçada)
Mas não diga nada
Que me viu chorando
E pros da pesada
Diz que eu vou levando
Vê como é que anda
Aquela vida à toa
E se puder me manda
Uma notícia boa

“Samba de Orly” também é um samba, e pode ser lido como a despedida entre dois amigos. No entanto, alguns elementos chamam a atenção. Partiremos justamente dos versos proibidos pela Censura, destacados em parênteses, conforme informação disponível no *site* oficial do compositor.⁹

Nos versos originais censurados, o eu lírico da canção “Pede perdão / pela omissão / um tanto forçada”, evidenciando uma situação comum a muitos brasileiros nos anos da ditadura, o exílio imposto e o autoexílio como escape dos abusos e da opressão que reinava no país naquele período. A situação é a mesma vivida por Chico, que se exila na Itália como forma e estratégia de sobrevivência. As palavras “omissão” e “forçada” podem ser lidas a partir do que Meneses chamou de “semântica da repressão” como “boca calada”, “força bruta”, “amor reprimido”, “grito contido” e outras de mesma conotação, conforme vimos em “Cordão”. Assim, essa “omissão um tanto forçada” revela a preocupação com aqueles que ficaram no Brasil, a quem o eu lírico da canção pede perdão por meio de seu interlocutor. Desse modo, observamos três sujeitos na canção: um eu lírico que se despede do interlocutor

⁹ Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 01 jun. 2017.

e o aconselha (“Vai meu irmão / Pega esse avião”...) e um segundo interlocutor, implícito, a quem o eu lírico “Pede perdão...”. Esse “segundo interlocutor” não está diretamente presente na canção, mas é alguém que vai receber a mensagem e decifrá-la.

Observamos, aqui, dois aspectos importantes na poética de Chico pós-ditadura militar que se interligam e dependem um do outro, para que a canção cumpra seu papel: o primeiro é a “linguagem da fresta”, termo designado por Vasconcellos para falar da linguagem do malandro, para designar o não dito.

Ante as exigências do “discurso sem voz” a manha da malandragem ganha hoje um novo significado histórico: o compositor malandro já não é mais aquele de lenço no pescoço, navalha no bolso, como no tempo de Noel [Rosa]; mas sim aquele que sabe pronunciar, ou seja, que sabe ludibriar o cerco do censor [...]. O importante é saber como pronunciar; daí a necessidade do olho na fresta da MPB. Contudo, não basta somente retina. Além de depositar certa confiança na argúcia do ouvido musical, a metáfora da fresta contém uma aporia: restam ainda os percalços objetivos da decodificação (VASCONCELLOS, 1977, p. 72, grifos do autor).

. Chico esconde sua real intenção através da letra que permite dupla interpretação, já que para ouvidos não acurados, “Samba de Orly” pode ser lida como a simples despedida de dois amigos, conforme já observamos.

A “linguagem da fresta”, utilizada por Chico e outros compositores durante o período militar, precisava, além da astúcia de quem a empregava, de outro artefato importante (e segundo aspecto observado em “Samba de Orly”): um interlocutor com capacidade de ler entrelinhas, de decodificar o que se queria dizer. Mesmo com os versos explícitos de Vinícius vetados e a necessidade de substituí-los pelos já escritos por Chico (“Pede perdão / pela duração / desta temporada”), o recado do eu lírico estava lá. Mas que temporada seria essa, cuja duração ultrapassa a intenção e a vontade do artista? Quem é esse que impõe essa duração? A mensagem de Chico segue cifrada, mas nem tanto: “Mas não diga nada / Que me viu chorando / E pros da pesada / Diz que eu vou levando”.

A canção, bastante coloquial, vai se construindo por meio de sutilezas ao se aproveitar de um discurso comum e banal, o da despedida, para dizer coisas que não se podia dizer: a ausência do país era um ato de opressão e não de vontade. Se por um lado, os versos acima evidenciam a fragilidade de quem fica (por meio do choro); por outro, revela o orgulho em não ceder aos que mandam, os “da pesada”, afirmando que a vida segue (“Diz que vou levando”), apesar de tudo.

A expressão corriqueira “vou levando” aparece também na canção “Vai levando”, gravada no disco *Chico Buarque & Maria Bethânia ao vivo*, de 1975:

Mesmo com toda a fama
Com toda a brahma
Com toda a cama
Com toda a lama
A gente vai levando
A gente vai levando
A gente vai levando
A gente vai levando essa chama

Mesmo com todo o emblema
Todo o problema
Todo o sistema
Toda Ipanema
A gente vai levando
A gente vai levando
A gente vai levando
A gente vai levando essa gema

Mesmo com o nada feito
Com a sala escura
Com um nó no peito
Com a cara dura
Não tem mais jeito
A gente não tem cura

Mesmo com o todavia
Com todo dia
Com todo ia
Todo não ia
A gente vai levando
A gente vai levando
Vai levando
Vai levando essa guia

Nesta canção, o verso “A gente vai levando” é entoado como uma espécie de refrão, doze vezes, nas quatro estrofes. Aqui, o eu lírico é a representação de uma coletividade, “a gente”, e a mensagem é a de resistência diante dos percalços pelo caminho: “Mesmo com toda a fama”; “com toda a lama”; “Mesmo com todo o emblema / Todo o problema / Todo o sistema”. Na terceira estrofe, o eu lírico reafirma a resistência de todos (“Não tem mais jeito / A gente não tem cura”), apesar do contorno opressivo que rege a vida (“nada feito”, “sala escura”, “nó no peito”, “cara dura”):

Mesmo com o **nada feito**
Com a **sala escura**
Com um **nó no peito**

Com a **cara dura**
Não tem mais jeito
A gente não tem cura (grifos nossos)

“Samba de Orly”, em sua gravação original, conserva ainda a ideia de coletividade pelo uso do coro, que entoa partes da canção, que a afirmam como canção de despedida, mas também de “protesto” (“E se puder mande uma notícia boa”):

Vai meu irmão
Pega esse avião
Você tem razão
De correr assim
Desse frio
Mas beija
O meu Rio de Janeiro
Antes que um aventureiro
Lance mão
[...]

Vai meu irmão
Pega esse avião
Você tem razão
[...]

Pede perdão
Pela duração
Dessa temporada

“Samba de Orly” não perde seu caráter de despedida; entretanto, possibilita ao interlocutor uma história diferente daquela que o ouvido desatento dos censores compreendeu.

Vinícius de Moraes também foi parceiro de Chico na composição “Valsinha”. A melodia foi gravada em uma fita e enviada por Vinícius para Chico, que estava na Argentina, fazendo um show com Toquinho. De regresso, Chico enviou a letra para a aprovação do “poetinha”, recebendo a seguinte resposta:

Mar del Plata, 24-1-71
Chiquérrimo,
Dei uma apertada linda na sua letra, depois que v. partiu, porque achei que valia a pena trabalhar mais um pouquinho sobre ela, sobre aqueles hiatos que havia, adicionando duas ou três ideias que tive [...]
Mas como v. me disse no telefone que não tinha recebido, estou mandando outra para ver se v. concorda com as modificações feitas. Claro que a letra é sua, eu nada mais fiz que dar uma aparafusada geral. Às vezes o cara de fora vê melhor estas coisas. Enfim, porra, aí vai ela. Dei-lhe o nome de “Valsa hippie”, porque parece-me que toda tua letra tem esse elemento hippie que dá um encanto todo moderno à valsa, brasileira e antígona. Que é que você acha?
(MORAES apud HOMEM, 2009, p. 91).

Além do nome, Vinícius propunha mudanças que traziam para a canção de Chico mais poesia e amor. Não por acaso, a letra quase não foi alterada, e Chico argumentou, em sua resposta a Vinícius:

[...] Escuta, ó poeta, não leve a mal a minha impertinência, mas você precisa estar aqui para sentir como a turma gosta, e o jeito dela gostar dessa valsa, assim à primeira vista. É por isso que estou puxando a sardinha para o lado da minha letra, que é mais simplória, do que pelas suas modificações que, enriquecendo os versos, também dificultam um pouco a compreensão imediata. E essa valsinha tem um apelo popular que nós não suspeitávamos. [...] (BUARQUE apud HOMEM, 2009, p. 93).

A letra da canção, que ocupa a quarta faixa do Lado B de *Construção*, ficou assim:

Um dia ele chegou tão diferente
Do seu jeito de sempre chegar
Olhou-a de um jeito muito mais quente
Do que sempre costumava olhar
E não maldisse a vida tanto
Quanto era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto
Pra seu grande espanto, convidou-a pra rodar

E então ela se fez bonita
Como há muito tempo não queria ousar
Com seu vestido decotado
Cheirando a guardado de tanto esperar
Depois os dois deram-se os braços
Como há muito tempo não se usava dar
E cheios de ternura e graça
Foram para a praça e começaram a se abraçar

E ali dançaram tanta dança
Que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade
Que toda cidade se iluminou
E foram tantos beijos loucos
Tantos gritos roucos como não se ouvia mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu em paz

Pereira analisa um aspecto importante na obra de Chico, o recurso narrativo. Segundo a autora, “Como praticante da canção popular, Chico busca uma compreensão mais imediata de seu ouvinte/leitor, uma vez que trabalha com categorias como enredo e personagem”, indicado, num primeiro momento, que este recurso pode funcionar como “um elemento facilitador para o entendimento do ouvinte/leitor (ajudando até na memorização da canção)”

(PEREIRA, 2017, p. 8). Pereira aponta, no entanto, que a narratividade do texto de Chico não significa em uma perda complexidade, uma vez sua canção

[...] contém uma série de ambiguidades próprias de um texto polissêmico, como é o literário, necessitando, para uma compreensão mais complexa, não só dos elementos narrativos, mas de atenção a seu estado conotativo e à sua “performance”, pois, avalia Charles Perrone, existem aspectos das canções “que não aparecem na página impressa: flexões vocais, rima forçada de voz, onomatopeia, pronúncia, duração, entonações estranhas, pausas, etc.” (PERRONE, 1988, p. 13) (PEREIRA, 2017, p. 8).

Assim posto, é inegável o caráter narrativo de “Valsinha”, que conta uma história, um canto-cantado em que o casal de personagens resgata um amor adormecido há tempos. Na primeira estrofe, o personagem masculino chega a sua casa e surpreende a mulher com uma atitude diferente da costumeira: além de não reclamar da vida, ele a convida para rodar.

Um dia ele chegou tão diferente
Do seu jeito de sempre chegar
Olhou-a de um jeito muito mais quente
Do que sempre costumava olhar
E não maldisse a vida tanto
Quanto era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto
Pra seu grande espanto, convidou-a pra rodar (grifos nossos)

A canção começa com a expressão “Um dia”, evocando a discussão de Walnice Galvão sobre “O dia que virá”¹⁰. Não se sabe que dia será, mas se tem esperança neste momento melhor, de ruptura com o tempo presente. O homem da história cantada em “Valsinha” tem papel passivo, pois depende deste “dia” que há de vir, trazendo a salvação e a libertação. Este “dia” é apontado como elemento catártico, que libera os sujeitos de suas angústias, porque traz consigo a esperança no amanhecer de uma nova aurora, mas, ao mesmo tempo, aquietta os sujeitos, porque não se sabe se este dia vai, de fato, chegar.

Para corroborar esta mudança, na primeira estrofe há sinais de que o homem se comporta de forma diferente no trato em relação à mulher: “Olhou-a de um jeito mais quente / Do que sempre costumava olhar”. A palavra “quente” pode ser associada à sexualidade. O homem deseja sua mulher, afrontando um sistema cuja base é uma moral que cala o desejo.

¹⁰ Para Galvão, “O dia que virá” toma para si a função ativa, isentando o ouvinte das responsabilidades no curso da história. A autora aponta “O dia que virá” em várias canções, afirmando que sua proposta é “imobilizadora”, pois propõe o “não fazer”. Os sujeitos ficam imóveis, esperando “o dia” acontecer e agir. O papel do homem fica diminuído quando ele canta “O dia”, porque ele passa a ser apenas um agente passivo, esperando que a salvação caia do céu. Em outras palavras: o “amanhã” é um território onde tudo se resolve, um momento em que tudo fica bem, mas não necessariamente um elemento temporal que vai chegar, pois o “amanhã” pode nunca acontecer (Cf. GALVÃO, 1976, p. 95-96).

Esperava-se do sujeito de “Valsinha” um comportamento adequado, uma rotina exemplar, da qual o sexo só faz parte com finalidade reprodutiva. Assim, este sujeito vai contra os bons costumes, se libertando de uma repressão moral imposta, tornando a relação com a mulher sensual e sexual.

Este homem muda de comportamento, deixa de “maldizer a vida” e convida sua mulher para dançar. Aqui, a música aparece mais uma vez como elemento catártico que permite aos sujeitos da canção a libertação. A dança do casal simboliza a liberdade de pensamentos e ações, já que, neste momento, evocam o território do prazer em oposição ao sistema opressor, conforme faz o samba, lugar de proteção e diversão do trabalhador, conforme observa Matos (1982, p. 31).

A mudança de atitude do homem causa uma mudança no comportamento da mulher, que, encorajada pela ousadia do marido, decide se produzir:

E então ela se fez bonita
Como há muito tempo não queria ousar
Com seu vestido decotado
Cheirando a guardado de tanto esperar

O vestido “cheirando a guardado de tanto esperar” mostra a intenção da mulher em uma mudança na rotina, mas que só poderia ser causada por estímulo de seu companheiro. Há que se pensar que a canção foi produzida em um contexto conservador, em que o homem é o chefe da casa, responsável por cuidar e decidir tudo. Neste sentido, ele é o impulsionador da ação feminina, que o acompanha. Tal construção leva a entender a canção como parte de um repertório lírico, no qual a relação de um casal, pautada na mesmice e na rotina, é quebrada por intermédio de uma mudança do eu lírico:

Depois os dois deram-se os braços
Como há muito tempo não se usava dar
E cheios de ternura e graça
Foram para a praça e começaram a se abraçar (grifos nossos)

O ápice do amor renascido ou revivido se dá na terceira estrofe, na qual homem e mulher, tomados de ternura e paixão, acordam a todos da cidade, espalhando sua felicidade.

E ali dançaram tanta dança
Que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade
Que toda cidade se iluminou
E foram tantos beijos loucos
Tantos gritos roucos como não se ouvia mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu em paz

Assim como ocorria em “Samba de Orly”, uma leitura da canção aponta a história de um amor revivido, que contagia toda a cidade. Mas, considerando o histórico de Chico e sua relação de enfretamento com a Censura Federal, é possível ler nas entrelinhas desse romance.

Em um trecho da carta-resposta ao Vinícius, Chico define o personagem masculino da canção: “[...] Esse homem da primeira estrofe é o anti-hippie. Acho mesmo que ele nunca soube o que é poesia. É bancário e está com o saco cheio e está sempre mandando sua mulher à merda [...]” (BUARQUE apud HOMEM, 2009, p. 93). Assim, na canção, narra-se, segundo sugere a fala do compositor, a história de um casal ordinário, oriundo da classe média, que um dia decide mudar de vida, libertar-se das amarras impostas pelo sistema (o bancário é a personificação do burocrata, do homem que segue regras). Tal perspectiva pode ser lida como uma tomada de consciência da classe média, apoiadora (inicial) do golpe militar, vislumbrada hipoteticamente pelo compositor por meio de uma parábola lírica.

Os verbos “despertar” e “iluminar”, usados no pretérito, na última estrofe, podem ser associados à consciência social do entorno, que, iluminada pelo casal que dança, desperta e, hipoteticamente, decide denunciar o sistema ao qual é submetido.

Assim como ocorre em outras canções de Chico, a música, associada aqui à dança, é uma metáfora para a conscientização, que emana dos corpos dos sujeitos dançantes, isto é, a música ultrapassa a audição e passa a agir no corpo emudecido e estático do homem e da mulher, conotando uma libertação que não é só social, mas também sexual.

Olhou-a de um jeito muito **mais quente**
Do que sempre costumava olhar
[...]
E então ela se fez bonita
Como há muito tempo não queria ousar
Com seu **vestido decotado**
[...]
E cheios de **ternura e graça**
Foram para a praça e **começaram a se abraçar**
[...]
E foram tantos **beijos loucos**
Tantos gritos roucos como não se ouvia mais (grifos nossos)

O casal que dança em público espalha uma ideologia de libertação, convida os que ali estão para se unirem a eles no imenso cordão - para voltarmos à imagem expressa na canção homônima de Chico. O ato libertário do homem e da mulher contamina, numa progressão, a praça, a vizinhança, a cidade, o mundo, que, enfim, “amanhece em paz”. Esta progressão está

relacionada, ainda, ao gênero musical escolhido por Chico e Vinícius, a valsa, que avança, melodicamente, à medida que há uma graduação na conscientização de todos, que vai do indivíduo (o homem) ao mundo.

A progressão da melodia se dá organicamente à letra. A canção começa com a voz de Chico e um violão, na primeira estrofe, na qual o marido chega em casa e se comporta de forma diferente. Na sequência, outros instrumentos são acrescentados à medida que o registro musical da voz do cantor se altera, subindo um tom. Um violino acompanha a ação da mulher, que decide ficar bonita e usar um vestido decotado (segunda estrofe). Quando o casal dá os braços, a melodia ocupa todo o espaço a ela destinado, em uma espécie de ápice sonoro e poético, com o casal decidindo sair de casa junto, como dois namorados apaixonados, para mostrar ao mundo seu amor. Enquanto o casal dança e desperta a vizinhança, a valsa segue cadenciada até o final da canção para, então, começar a decrescer até o toque final do violão, selando o dia que amanheceu em paz.

De maneira não explícita, a ideia do “amanhã que virá” (de Galvão) passa por toda a canção. A diferença é que a expressão do amanhã não é somente projetada (de forma a imobilizar o sujeito), mas consequência de atos graduais das pessoas: do homem, da mulher, do casal, da praça, da vizinhança, da cidade, de todos. Há um elo que liga todos, a dança/música, que os liberta da letargia, do cotidiano, do normal, do mundo atual, enfim, de um estado de repressão social e psicológica, associados principalmente à ditadura, mas que pode ser também evocado em outros contextos sociais e históricos que se refiram ao aprisionamento do sujeito.

Considerações Finais

Chico Buarque foi um nome perseguido pela Censura Federal durante a ditadura militar. O compositor teve sua obra censurada de forma arbitrária e sistemática, e precisou recorrer a métodos diferentes de produção para não ser totalmente silenciado. *Construção* (1971) é um álbum que conta a história do trabalhador brasileiro, deixado à margem durante o governo militar. Além disso, Chico se utilizou do discurso duplo em outras canções, canções estas que podem ser lidas de no mínimo duas formas diferentes, de acordo com o fruidor.

A primeira canção de *Construção* que usa esta tática é “Cordão”, que, para o ouvido desatento, é mais um samba que fala do fazer musical. Um samba que congrega a massa e que

fala sobre cantar e sorrir e se libertar. Entretanto, considerando o contexto de produção, essa massa congregada não é qualquer uma, e este cantar/sorrir/se libertar se refere a um tipo específico de liberdade. O cordão liderado por Chico congrega aqueles que não queriam se calar perante os abusos dos militares. A canção abre-alas do disco convoca a todos que quiserem a se juntarem ao compositor em sua luta.

“Samba de Orly” é uma despedida, especificamente em um aeroporto, se nos atentarmos ao nome da canção. Dois amigos vão se separar por um tempo; entretanto, o porquê desta separação só fica claro se prestarmos bastante atenção ao discurso cifrado de Chico Buarque, Toquinho e Vinícius de Moraes. O eu-lírico de “Samba de Orly” dá um recado àqueles que “Cordão” congregou: mesmo fora de seu país (contra sua vontade), ele vai levando, e não vai ceder “aos da pesada”. O discurso da canção denuncia o exílio (e o autoexílio), vivido por muitos artistas brasileiros após o golpe de 1964.

A última canção aqui analisada, “Valsinha”, também traz a libertação como tema. O casal que redescobre o amor e se reencontra com paixão, representa uma ruptura com o sistema moral imposto. A dança dos dois é, na verdade, uma forma de espalhar a ideologia da libertação, em oposição ao que acontecia na ditadura. Essa libertação só é possível porque em um dado momento o casal toma consciência do que estava vivendo, e começa a agir de forma diferente. “Valsinha” pode ser lida, assim como “Cordão”, como um convite a todos que de alguma maneira se sentem aprisionados e precisam de um estímulo para romper com os hábitos.

REFERÊNCIAS

- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Música popular brasileira e poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira*. Belém: Paka-Tatu, 2007.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma análise ideológica. *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p. 93-119.
- HOLLANDA, Chico Buarque. *Construção* [CD]. São Paulo: Gravadora Phillips, 1971.
- HOMEM, Wagner. *Histórias de Canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.
- MATOS, Cláudia. O Samba e seu lugar. *Acertei no milhar: Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 25-37.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- PEREIRA, Cilene Margarete. “Rita”, de Chico Buarque (e outras histórias femininas de devastação). *Recorte*, Três Corações, nº 2, v. 14, p. 1-14, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/XCiEuZ>>. Acesso em: 01 nov 2017.

PERRONE, Charles. Chico Buarque: A Intertextualidade dramática e a dramaticidade intertextual. *Letras e letras da MPB*. Trad. José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988, p.83-141.

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.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de Olho na Fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

Artigo recebido em janeiro de 2020.

Artigo aceito em abril de 2020.