



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE

MOEMA SARRAPIO PEREIRA

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

TRÊS CORAÇÕES

2018

MOEMA SARRAPIO PEREIRA

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

Dissertação apresentada à Universidade Vale do Rio Verde (UninCor) como parte das exigências do Programa de Mestrado em Letras, para obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Letras

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira

TRÊS CORAÇÕES

2018

78.011.26(81)

PER Pereira, Moema Sarrapio

“Página infeliz da nossa história”: uma leitura dos álbuns Construção (1971) e Sinal Fechado (1974), de Chico Buarque. / Moema Sarrapio Pereira. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2018.

115 f.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Cilene M. Pereira.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras - Área de concentração – Letras, 2018.

1. MPB. 2. Ditadura militar. 3. Censura prévia. 4. Chico Buarque. 5. Contradiscorso. I. Pereira, Cilene M., orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ângela Vilela Gouvêa CRB-6 / 2174

Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS

Aos oito dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezoito, sob a presidência da Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (UNINCOR), e com a participação dos membros Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UNINCOR) e Profa. Dra. Juliana Gervason Defilippo (CES-JF), reuniu-se a banca de defesa de Dissertação de **Moema Sarrapio Pereira**, aluna do Programa de Mestrado em Letras. A banca deliberou que a dissertação intitulada: **"PÁGINA INFELIZ DA NOSSA HISTÓRIA: uma leitura dos álbuns Construção (1971) e Sinal Fechado (1974), de Chico Buarque"**, foi

APROVADA.

APROVADA COM ALTERAÇÕES.

NÃO APROVADA.

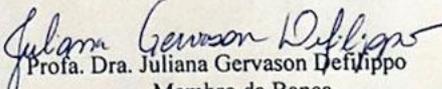
Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

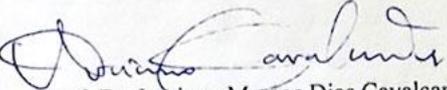
Observação:

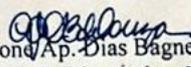
1. No caso de "Aprovada com alterações", as alterações sugeridas pela banca examinadora devem ser incorporadas ao texto definitivo da dissertação, ficando o(a) orientador(a) responsável pela verificação das alterações executadas pelo(a) aluno(a).

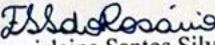
Três Corações, 08 de fevereiro de 2018.


Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira
Presidente


Profa. Dra. Juliana Gervason Defilippo
Membro da Banca


Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Membro da Banca


Profa. Dra. Gleicione Ap. Dias Bagne de Souza
Pró-reitora de Pós-graduação
Pró-Reitora de Pós-Graduação,
Pesquisa e Extensão-PRGPE
Univ. Vale do Rio Verde-UNINCOR


Profa. Esp. Francisilaine Santos Silva do Rosário
Secretária Geral
Francislaine S. Silva do Rosário
Secretaria Acadêmica
FCTE/UNINCOR

Dedico este trabalho aos dois cancerianos que a vida me deu no mesmo dia.
Ao amigo que vai morrer de orgulho, à querida estrela do meu caminho, Caê.
E àquela que lutou bravamente em nome dos oprimidos,
que nunca se calou, que viveu intensamente e sempre pelas causas mais justas.
À minha pessoa de protesto preferida e de quem eu mais sinto falta.
À minha irmã, Camila.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelas críticas, revisões, partilhas, pela boa música e por me fazerem ser cada vez mais e melhor.

À Dadu e à Ana, por garantirem minha retaguarda.

À Fafá, por dividir o peso comigo.

À minha família, meu plano B, por vibrar comigo, sofrer comigo, me inspirar, me ensinar e me apoiar.

Ao Lelê, por não me deixar desistir, por segurar minha mão e todas as pontas, em todos os momentos, pelo amor incondicional e pela parceria.

Aos amigos distantes, mas sempre próximos, aqueles “de copo e de cruz”, que dão graça a isso tudo. Nayse, Mari, Cacau e Jorge, obrigada pela guarita e pelo amor nos momentos de fuga.

À minha orientadora, Profa. Cilene, por acreditar em mim e me emprestar seu *know-how* nesse caminho tortuoso. Por me apoiar no momento de recomeço, clarear minha visão e me conduzir com sabedoria, samba e sorrisos.

Aos professores do programa por todos os momentos e pela sabedoria.

Ao Prof. Luciano pela disponibilidade em acompanhar tão de perto este trabalho desde o início, por sua participação na banca de qualificação e na de defesa, pelos conselhos e por dividir comigo sua sabedoria e iluminar meus pensamentos com seu brilhante trabalho sobre a obra de Chico Buarque.

À Profa. Carina, membro do programa e da banca de qualificação por todos os apontamentos e questionamentos, por conseguir visualizar o que ainda não estava claro e pela excelente revisão de português.

À Profa. Maria Elisa, por me manter no eixo, pela amizade e pelo carinho nos momentos mais difíceis.

À Profa. Terezinha, achado da ABNT, pela força e pelo carinho.

À Profa. Juliana Gervason, pela gentileza e participação na banca de defesa.

Ao Daniel, lastimável pessoa que me despertou pra este caminho.

Ao amigo Rafael, que dividiu comigo seriados e músicas, momentos bons e ruins, cafés e angústias.

Aos demais colegas de sala, pelas boas memórias deste período tão intenso.

À Fapemig, por possibilitar financeiramente essa pesquisa.

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 sobrevivia 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. Esta dissertação 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 não só revela o Brasil sombrio imposto pelos militares (através da censura e do cerceamento individual), como 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 thesis aims to analyze Chico Buarque's albums *Construção* (1971) and *Sinal Fechado* (1974), observing them as a resistance strategy. These albums use 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.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa e contracapa de <i>Índia</i> (Phillips, 1970).....	41
Figura 2: Capas de <i>Jóia</i> antes e depois da Censura (Phillips, 1975).....	42
Figura 3: Relatório com o parecer sobre “Bolsa de Amores” (1971)	43
Figura 4: Relatório com o parecer sobre “Tiro ao Álvaro” (1972)	44
Figura 5: Parecer da censura sobre a canção “Cálice” (Phonogram, 1973).....	48
Figura 6: Capa original de <i>Chico canta Calabar</i> (Phillips, 1973)	49
Figura 7: Capa e contracapa do álbum <i>Chico canta</i> (Phillips, 1973).....	50
Figura 8: Capa de <i>Construção</i> (Phillips, 1971).....	55
Figura 9: Contracapa de <i>Construção</i> (Phillips, 1971).....	56
Figura 10: Relatório com o parecer sobre “Deus lhe Pague” (1971).....	62
Figura 11: Capa do Álbum <i>Sinal Fechado</i> (Universal Music Japan, 1974)	94
Figura 12: Contracapa do álbum <i>Sinal Fechado</i> (Universal Music Japan, 1974)	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. “O DIA QUE DUROU 21 ANOS”: DO GOLPE MILITAR AO A1-5.....	16
1.1. O Golpe.....	18
1.2. Os Atos Institucionais e a “legalidade” do Estado.....	22
2. O A1-5 E A CENSURA À MÚSICA POPULAR NO BRASIL.....	29
2.1. A década de 1960 e a Cultura engajada.....	29
2.2. “Cálice”, músico! Censura e MPB	35
2.3. “Aquilo que o otário silencia”: Chico Buarque e a Censura.....	45
3. “ENQUANTO EU PUDER CANTAR, ALGUÉM VAI TER QUE ME OUVIR”..	54
3.1. <i>Construção</i> , de Chico Buarque: revelações de um outro Brasil	54
3.1.1. Minha filosofia: cantar os marginalizados e revelar o país	57
3.1.2. A (outra) história cantada	79
3.2. <i>Sinal fechado</i> : de como não se calar	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS	112
DISCOGRAFIA.....	115

Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu
A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega o destino pra lá

(“Roda Viva” – Chico Buarque)

Eu quero fazer silêncio
Um silêncio tão doente
Do vizinho reclamar
E chamar polícia e médico
E o síndico do meu tédio
Pedindo para eu cantar

(“Agora, falando sério” – Chico Buarque)

Você corta um verso, eu escrevo outro
Você me prende vivo, eu escapo morto
De repente, olha eu de novo
Perturbando a paz, exibindo o troco

(“Pesadelo” - Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós)

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 longos anos até a deposição de João Goulart. Nesse período, fatos relevantes para a história do Brasil tomaram lugar, a saber: o suicídio de Vargas em 1954, o mandato de “Cinquenta anos em cinco” de Juscelino Kubitschek (1956-1961), a rápida passagem (posse e renúncia) de Jânio Quadros pela presidência em 1961, a ascensão de seu vice João Goulart (Jango).

Em meio à inquietação política desse período da história, a produção cultural brasileira fervia e as manifestações artísticas, incluindo a música popular, se reinventavam. As canções assumiam um caráter mais épico, que, somado à lírica, retratavam o momento histórico de diferentes formas.

Com a deflagração do 5.º Ato Institucional, a população brasileira se viu ainda mais oprimida, uma vez que, além de impedir manifestações de caráter político, delimitando o direito de expressão dos cidadãos, o AI-5 também 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 militar. Todas as produções do período refletiam o momento, quer fossem as “encomendadas” pelo governo, exaltando a pátria, ou aquelas que eram caladas, pois tentavam denunciar o estado de exceção, deixando lacunas e mensagens nas entrelinhas da história de nossa música popular.

Dentre as obras mais afetadas pela Censura Federal destaca-se a de Chico Buarque de Hollanda. O compositor foi arbitrariamente censurado e perseguido pelos censores, precisando recorrer a diferentes estratégias para continuar a produzir.

Esta dissertação pretende analisar os discos *Construção* (1971) e *Sinal Fechado* (1974), ambos de Chico Buarque, entendendo-os como um discurso antiditatorial, 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, 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).

O problema proposto neste trabalho tem como ponto de partida pesquisas realizadas pela orientadora desta dissertação, Profa. Dra. Cilene Pereira, expostas em aulas dedicadas à relação entre literatura e música popular brasileira, na qual destacou a obra de Chico Buarque produzida na época da ditadura, sobretudo as estratégias discursivas empreendidas no álbum *Sinal Fechado*, um dos objetos contemplados aqui.

O disco *Construção* é composto por dez canções, das quais analisaremos sete: “Deus lhe Pague”, “Cotidiano”, “Construção”, “Cordão”, “Samba de Orly”, “Valsinha” e “Minha História”, todas compostas por Chico Buarque e parceiros (Vinícius de Moraes, Toquinho e Tom Jobim), com exceção de “Minha história”, versão de Chico para a canção “Gesùbambino” do italiano Lucio Dalla. 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.

O disco *Sinal Fechado* é o primeiro álbum não autoral de Chico, reflexo da censura que perseguia o compositor. Nele, figuram doze canções, das quais analisaremos seis: “Festa Imodesta”, de Caetano Veloso, “Copo Vazio”, de Gilberto Gil, “Filosofia”, de Noel Rosa, “Acorda, Amor”, de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva (pseudônimos de Chico), “Me deixe mudo”, de Walter Franco, e “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola. Todas essas canções denunciam, por meio de um discurso cifrado, o estado de exceção brasileiro.

O fato de haver sete canções no primeiro álbum e seis no segundo que se reportaram aos aspectos de interesse aqui, a ideia de contra discurso ditatorial (e que foram por nós selecionadas), está ligado à própria concepção de ciframento necessária a este discurso, uma vez que é estratégico camuflar/misturar “canções políticas” (ou que podem ser lidas pelo viés político) a canções essencialmente líricas, tais como “Desalento”, parceria de Chico com Vinícius, e “Olha Maria”, de Jobim, Vinícius e Chico (*Construção*) e “Cuidado com a outra”, de Nelson Cavaquinho e Augusto Tomaz Jr., e “Sem compromisso”, de Nelson Trigueiro e Geraldo Pereira (*Sinal Fechado*).

Charles Perrone, em *Letras e letras da MPB*, observa, a respeito da metodologia do estudo da canção popular, que “As letras de canção são destinadas à transmissão oral num contexto musical. Se um texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não para ser lido ou recitado, ele deve ser estudado na forma dentro da qual foi concebido” (PERRONE, 1988, p.

11). Perrone propõe que levemos em conta a “performance”, observando a importância da audição da canção para considerar (quando possível ou necessário, destacamos) a relação entre letra e música. Isso porque há características 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).

Nesse caso, o ouvinte é uma espécie de intérprete-leitor, pois imprime o que pensa no processo de fruição, compartilhando da autoria com o próprio compositor. Isso por que há de se pensar, antes de qualquer coisa, no que se ouve, dando atenção não só às canções escolhidas por Chico para compor seus discos, mas no modo como ele as interpreta, especialmente as que não são de sua autoria, e na forma como essa interpretação, no caso de nossa leitura, pode ajudar a passar uma mensagem de oposição e denúncia à ditadura. Partindo dessa ideia de “performance”, consideraremos as canções em sua organicidade, na qual música e letra estão alinhados a fim de transmitir a mensagem desejada pelo compositor/intérprete.

A relevância desta pesquisa incide no fato de que não há outro trabalho que trate o tema da mesma forma que propomos. Pesquisas em bancos de teses e dissertações de diversas instituições e da Capes nos mostraram que os discos investigados neste trabalho nunca foram observados como um organismo único, e as análises existentes sobre as canções que abordaremos são fragmentadas, reportadas a um conjunto outro de canções, ou dissociadas de seu suporte, o disco. Assim, embora este trabalho aborde um compositor muito estudado, inclusive ligado ao contexto histórico que escolhemos, não há publicações cujas propostas são as apresentadas nesta dissertação.

Ao pensarmos em Censura Federal no período ditatorial, diversos estudos emergem em relação à canção popular, já que sua produção foi fortemente afetada. Isso se dá porque a trajetória da arte engajada no Brasil dos anos 1960 levou as três principais formas de expressão – o teatro, o cinema e a música – a alterarem o modo de relacionar-se com seus públicos. Marcos Napolitano observa esse fenômeno no artigo “A arte engajada e seus públicos”, ressaltando o novo “sistema” musical-popular que articulava o autor, sua obra, o público e a crítica, “instaurando uma nova maneira de pensar e viver a música popular em nosso país” (NAPOLITANO, 2001, p. 103). Desta forma, a música popular brasileira se tornou neste período um terreno fértil para o engajamento, já que a “abertura” de seu público possibilitou um maior alcance ideológico (Cf. NAPOLITANO, 2001, p. 105). Parte daí a importância de estudar a canção popular, portadora de sentido histórico e ideológico, e sua

relação com o público, já que das três principais artes, a música se tornou o lugar ideal para estas discussões.

Este estudo se divide em três capítulos. No primeiro, apresentamos o panorama histórico do período estudado, desde os antecedentes do golpe de 1964 até o AI-5 e suas consequências. O segundo capítulo versa sobre o Ato Institucional número 5 e a questão da censura prévia na Música Popular Brasileira, com destaque para a obra de Chico Buarque. O terceiro capítulo apresenta as análises dos discos propostos, “lendo-os” como um discurso contrário e de denúncia à ditadura militar brasileira. Para tanto, este capítulo possui três seções, duas destinadas ao álbum *Construção*, e uma, a *Sinal Fechado*.

1. “O DIA QUE DUROU 21 ANOS”: DO GOLPE MILITAR AO A1-5

A chamada Guerra Fria, iniciada logo após o término da Segunda Guerra Mundial, estava a pleno vigor na década de 1950. Nesse período houve uma aproximação dos Estados Unidos na direção aos países latino-americanos, com o intuito de exercer poderes políticos sobre eles, mantendo-se na liderança do continente¹ e protegendo-os da “ameaça comunista”, oriunda da então União Soviética. A rigidez com a qual os Estados Unidos conduziram as decisões políticas na América Latina foi constante durante as décadas seguintes e fator determinante na deflagração dos golpes militares sofridos por grande parte desses países. No Brasil, o apoio norte-americano foi agente decisivo para a tomada de poder pelos militares, como mostra o documentário *O dia que durou 21 anos*, de Camilo Tavares (2013).²

O projeto de Getúlio Vargas, empossado em 1951, era promover a modernização do país a partir de um plano nacional de industrialização. Nesse sentido, o Estado agiu em setores básicos do Brasil, como o de transportes, de comunicações, de energia e de construção civil, visando seu constante desenvolvimento. Boris Fausto, no livro *História Concisa do Brasil*, confere um capítulo ao retorno de Getúlio ao poder e fala sobre sua ambição desenvolvimentista-nacionalista:

No início da década de 1950, o governo promoveu várias medidas destinadas a incentivar o desenvolvimento econômico, com ênfase na industrialização. Foram tomadas providências para se realizarem investimentos públicos no sistema de transportes e de energia, contando-se com a abertura de um crédito externo de 500 milhões de dólares. Tratou-se de ampliar a oferta de energia para o Nordeste e equacionou-se o problema do carvão nacional. Ocorreu também o reequipamento parcial da Marinha Mercante e do sistema portuário. Em 1952 foi fundado o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE), diretamente orientado para acelerar o processo de diversificação industrial (FAUSTO, 2011, p. 225).

Na contramão do projeto nacionalista de industrialização de Vargas, alguns setores da classe política propunham o alinhamento econômico e ideológico com os Estados Unidos. Um exemplo do embate do presidente com os estratos conservadores da sociedade foi a criação da Eletrobrás (1954), projeto que investiu em uma indústria totalmente nacional, abrindo mão da prestação de serviços de empresas canadenses e americanas (Cf. FAUSTO, 2011, p. 255). O projeto de lei que afrontou os interesses das classes sociais conservadoras foi

¹ O chamado “continente latino americano” é uma denominação cultural que designa os países cuja língua falada é derivada do latim, e engloba, além do México, quase todos os países das Américas Central e do Sul, exceto pelas Guianas, Suriname e Belize.

² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=v-HhhhdgYOaA> Acesso em 12 nov 2017.

um dos últimos do presidente, que se matou em 24 de agosto de 1954, deixando o país conturbado e fragilizado politicamente.

A tensão entre o nacionalismo e a necessidade de adequação à ideologia americana estava presente em vários setores da sociedade, inclusive nos setores produtores de cultura. Segundo Marcos Napolitano, em *Cultura Brasileira – Utopia e Massificação*, naquele momento, a população brasileira consumia o que era transmitido pelo rádio e pelas chanchadas, além da cultura norte-americana, que havia chegado ao Brasil na década anterior e se consolidava cada vez mais. As chanchadas musicais, fenômeno do cinema nacional desde 1940, eram produções baratas de temas populares, cujas histórias banais e a estética carnavalesca conquistaram seu espaço na cultura nacional mesmo com a relativa hegemonia norte-americana neste espaço (Cf. NAPOLITANO, 2014, p. 35, 14).

A cultura nacional, observada por Alfredo Bosi em “Plural, mas não caótico”, tem um caráter híbrido,³ adquirido pelas interações e oposições através do tempo e do espaço, distanciando a realidade desta cultura do que se pensava anteriormente a seu respeito: que a identidade nacional poderia partir de aspectos culturais unitários, coesos e homogêneos. (Cf. BOSI, 1999, p. 8). Assim, podemos observar a consolidação do caráter heterogêneo da cultura brasileira a partir da década de 1950, fruto da união da tradição nacional-popular com a modernização trazida de fora, criando itens como as paródias de filmes norte-americanos (Mazzaropi, Oscarito, Grande Otelo...), que misturavam o padrão estético americano com o estilo debochado do teatro de revista brasileiro (Cf. NAPOLITANO, 2014, p. 14).

Napolitano define a cultura brasileira da década de 1950 mais como “uma lente pela qual a sociedade se representava do que [como] um espelho que refletia a ‘realidade’ das estruturas econômicas e políticas” (NAPOLITANO, 2014, p. 16, grifos do autor). O autor constata que os valores sociais e ideológicos da população eram representados e praticados nas vertentes mais populares do rádio, do cinema e da música. As produções culturais, nesse momento, operavam mais como uma síntese do que pensava a população do Brasil do que como um reflexo do momento político conturbado; contudo, política e cultura nunca estiveram tão próximas (Cf. NAPOLITANO, 2014, p. 16)

O popular irrompia sob as mais diversas formas, tanto na política quanto na cultura, sem necessariamente caracterizar uma relação de “reflexo” da

³ O Brasil é um país cuja cultura é diversa e nunca “pura”, seu polimorfismo surgiu no passado, por meio das influências ibéricas, indígenas e africanas, e permanece na atualidade, nos elementos externos (italianos, alemães, japoneses...) e internos (nordestinos, mineiros, cariocas...) que nos são apresentados e por nós assimilados. Entretanto, o caráter múltiplo de nossa cultura nacional não deve ser tido como “caótico”, pois para Bosi, é preciso “atravessar o mosaico das superfícies” e assumir o olhar analítico e interpretativo para entender de que modo se dá toda essa mistura (Cf. BOSI, 1999, p. 8).

primeira sobre a segunda. Enquanto a dramática greve de trezentos mil operários paralisava São Paulo por 24 dias, em 1953, as cantoras de origem proletária, Emilinha Borba (1953) e Ângela Maria (1954), ganhavam a consagração suprema como “Rainhas do Rádio”. Os mesmos ouvintes que choravam diante dos melodramas radiofônicos emocionaram-se com a cartatamento de Getúlio Vargas, cuja própria trajetória política não fica nada a dever para a chanchada carnavalesca quanto para as novelas de rádio (NAPOLITANO, 2014, p. 16, grifos do autor).

Juscelino Kubistchek foi o primeiro presidente eleito após o suicídio de Vargas. Desde então, o cargo fora ocupado pelo vice de Vargas, Café Filho, e por mais dois presidentes interinos, Carlos Luz e Nereu Ramos. Naquele momento, as eleições para a presidência se davam de forma diferente: era possível eleger presidente e vice de forma separada. Em outubro de 1955, Kubistchek fora eleito com 36% dos votos e seu vice, João Goulart, do PTB, com uma margem superior à do presidente (Cf. FAUSTO, 2011, p. 232).

Para Fausto, “os anos JK podem ser considerados de estabilidade política”, além do otimismo envolvendo o crescimento econômico e os planos da construção de Brasília. Neste período, as Forças Armadas estavam dispostas a cooperar com a democracia, preservando a ordem interna e combatendo o comunismo. O desenvolvimentismo econômico proposto por Kubistchek acabou por andar em direção oposta à ideologia nacionalista, com o incentivo à industrialização e a necessidade dos capitais estrangeiros, que culminava na concessão de facilidades aos países investidores (Cf. FAUSTO, 2011, p. 233; 236).

Foi durante o governo JK que a televisão se consolidou no país.⁴ Trazida pelo empresário Assis Chateaubriand, a primeira transmissão em rede no Brasil foi em 1956, pela TV Record. Importante para a circulação da informação e dos veículos de comunicação de massa, a TV transmitia a “identidade brasileira” criada pela burguesia paulista em oposição à hegemonia política e cultural do Rio de Janeiro (Cf. NAPOLITANO, 2014, p. 19). Além do entretenimento, a TV também transmitia as ações do governo, funcionando como propaganda para Kubistchek.

1.1. O Golpe

Em 1961, Jânio Quadros assumiu o gabinete presidencial e João Goulart foi eleito vice novamente. Jânio foi o primeiro presidente a tomar posse em Brasília, e o início de seu governo foi “desconcertante”, segundo Fausto, pois o presidente se ocupava de assuntos não

⁴ No final da década de 1950, o Brasil vivia, conforme observa Waldenyr Caldas, no livro *Iniciação à Música Popular Brasileira*, “a euforia do desenvolvimentismo econômico do governo Kubitschek”, a televisão chegava à casa dos brasileiros e ajudava na expansão da comunicação de massa (CALDAS, 1985, p. 46).

pertinentes ao cargo como a proibição do lança-perfume, do biquíni e das brigas de galo. Todavia, “no âmbito das coisas sérias”, Jânio combinou iniciativas “simpáticas à esquerda com medidas simpáticas aos conservadores”, desagradando a ambos (FAUSTO, 2011, p. 241).

Jânio tentou, sem sucesso, enfrentar os problemas financeiros deixados por JK (a construção de Brasília fora um projeto caro e o investimento estrangeiro no país deixou o Brasil em uma situação de dependência econômica) e, apesar do plano ortodoxo de estabilização que envolvia a desvalorização do câmbio, a contenção de gastos e a expansão monetária, o presidente não conseguiu mudar o rumo econômico da nação e, em agosto de 1961, mesmo ano de sua posse, renunciou ao cargo (Cf. FAUSTO, 2011, p. 242). Após a renúncia, João Belchior Marques Goulart, popularmente chamado de “Jango”, tomou posse como presidente do Brasil, em 25 de agosto de 1961.⁵

Uma das principais metas de Jango como presidente da República era a reforma agrária⁶, e a proposta, apresentada um pouco antes do golpe militar de 1964, contava com 70% de aprovação em algumas capitais. As diretrizes de Goulart, historicamente trabalhistas,⁷ ameaçavam os setores conservadores da sociedade, porque, levando em consideração a Guerra Fria presente no panorama mundial, qualquer político cujas ideias fossem um pouco mais progressistas era diretamente relacionado ao comunismo, forma de governo temida por estes setores. Desse modo, amedrontados pela revolução cubana iniciada em 1959, muitos militares acreditavam que o presidente buscava o apoio das esquerdas a fim de se manter no poder por mais tempo. O medo de que o comunismo se instaurasse no Brasil foi um dos pretextos para que o golpe tomasse forma. Por isso, os que patrocinaram o golpe acreditaram que 1964 foi um “contragolpe preventivo” ao “golpe” que estaria planejando João Goulart (Cf. FICO, 2014, p. 9-10).

⁵ No ano em que Jango assumiu o gabinete presidencial, esperava-se que ele governasse até 1965, quando acabaria o mandato de Jânio Quadros. Além disso, nas pesquisas, Goulart era o candidato favorito para a presidência. Carlos Fico, em *O golpe de 1964: momentos decisivos*, ressalta a importância do formato da eleição neste momento. Isso porque, em alguns casos, o vice-presidente tinha força eleitoral superior à do próprio presidente, ou seja, o vice-presidente poderia ser eleito por mais votos que o presidente, indicando maior representatividade junto aos eleitores (Cf. FICO, 2014, p. 15). Nas pesquisas de intenção de voto para a presidência de 1965, Goulart “contava com mais da metade das intenções de voto na maioria das capitais pesquisadas, perdendo para Juscelino Kubitschek apenas em Belo Horizonte e Fortaleza” (FICO, 2014, p. 8).

⁶ A reforma agrária pretendia promover a justiça social, o progresso e o bem-estar do trabalhador rural considerando o desenvolvimento econômico do país. Prezava pela relação do homem com a propriedade rural e o uso da terra, com o intuito de extinguir gradativamente o minifúndio e o latifúndio, desfavorecendo-os. A redistribuição de terras era uma forma de redistribuição de renda, o que ameaçava a classe média brasileira.

⁷ João Goulart fora fundador do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), em sua cidade, além de ter sido Ministro do Trabalho, Indústria e Comércio no governo Vargas. Em sua permanência no cargo, exercido de 1951 a 1954, aumentou o salário mínimo em 100%, medida “considerada demagógica e que jogava patrões contra empregados” (NAPOLITANO, 2009, p. 6).

Os militares eram velhos opositores do governo de Goulart. Tentaram impedir sua posse, em 1961, através de um manifesto contra o retorno de Jango ao Brasil, visto que quando Jânio Quadros renunciou o até então vice-presidente estava em missão diplomática na China (Cf. FICO, 2014, p. 15). Os Ministros da Guerra (futuramente Ministério do Exército) declararam que o retorno de Goulart ao Brasil seria uma “absoluta inconveniência” e alegaram que o vice-presidente teria demonstrado tendências ideológicas de esquerda enquanto Ministro de Vargas. Na visão dos militares, sua visita à China teria deixado “clara e patente sua incontida admiração ao regime [...] exaltando o êxito das comunas populares” (FICO, 2014, p. 18). João Goulart também contava com o apoio dos sindicatos, o que, para os conspiradores, seria usado para implantar um regime político inspirado no peronismo, no qual a vontade dos sindicatos prevaleceria (Cf. FICO, 2014, p. 69).

Marcos Napolitano, no livro *O regime militar brasileiro: 1964-1985*, observa que

Visto pela elite como nacionalista e próximo da esquerda, Jango [...] foi impedido de assumir a plenitude do poder, submetendo-se às novas regras do parlamentarismo, instituído por meio de uma emenda constitucional, fruto de manobras políticas dos setores conservadores do poder (NAPOLITANO, 2009, p. 6).

Com o enfraquecimento do governo de Goulart,⁸ causado por pressões vindas tanto de seus aliados políticos quanto dos setores conservadores – que acreditavam na viabilização de um golpe comunista através do presidente, popular entre as classes sociais mais baixas e, por isso se utilizaram de forte propaganda para denegrir e desestabilizar o presidente - era urgente a necessidade do apoio de uma parcela maior da população, considerando a simpatia que Jânio conquistara junto aos cidadãos menos favorecidos e os que acenavam de alguma maneira para a “esquerda”.

Boa parte da imprensa apoiou o golpe. Os casos mais famosos foram os dos jornais O Estado de S. Paulo e Tribuna da Imprensa, esse último de Carlos Lacerda. Ambos não só apoiaram como também tomaram parte na conspiração golpista, ao ajudar a desestabilizar a desgastar a imagem do governo, com a publicação de notícias negativas (NAPOLITANO, 2009, p. 12).

⁸ Napolitano aponta dois aspectos importantes anteriores à deposição de Goulart. O primeiro, fortemente ligado ao comunismo, foi o apoio do PCB (Partido Comunista Brasileiro) ao PTB, partido de Jango, pois ambos tinham como interesse comum “os ideais nacionalistas e a defesa da modernização industrial desvinculada dos interesses econômicos norte-americanos” (NAPOLITANO, 2009, p. 7). O segundo fator refere-se à Revolução Cubana, que atingiu seu auge em 1959. A implementação do socialismo em Cuba representava uma ameaça para os americanos, neste momento, muito influentes no continente. Por conseguinte, os Estados Unidos orientaram os países sob os quais exerciam influência que não cedessem a quaisquer revoltas de cunho socialista com sugestões de mudanças políticas (Cf. NAPOLITANO, 2009, p.7).

De acordo com Roberto Schwarz, no artigo “Cultura e Política, 1964-1969”, “o governo populista de Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou diante da possível guerra civil” (SCHWARZ, 1978, p. 61-62), porque, como já se sabe, participação da sociedade civil se deu por inúmeras manifestações contrárias, resultado da propaganda negativa que evocava o comunismo, incitada pelos militares. Sob essas circunstâncias, o presidente João Goulart decidiu ir para o Rio Grande do Sul, de onde resistiria ao golpe, que, a essa altura, já se concretizara. O presidente do Senado, Auro de Moura Andrade, ao ser informado da viagem do presidente ao Sul do país, imediatamente declarou em sessão a vacância do cargo:

O senhor presidente da República deixou a sede do governo [tumulto no plenário], deixou a nação acéfala [tumulto] numa hora gravíssima da vida brasileira em que é mister que o chefe de Estado permaneça à frente do seu governo. [...] Não podemos permitir que o Brasil fique sem governo, abandonado [tumulto]. Há sob a nossa responsabilidade a população do Brasil, o povo, a ordem [tumulto]. Assim sendo, declaro vaga a Presidência da República! E nos termos do artigo 79 da Constituição, declaro presidente da República o presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli [tumulto]! A sessão se encerra! (ANDRADE apud FICO, 2014, p. 82-83)

Os cidadãos que se posicionavam de maneira contrária ao regime, nesse momento, nada puderam fazer. Assistiram passivamente à troca de governos, sofrendo imediatamente as consequências. Com a deflagração do golpe (exatamente às 3h30 minutos da manhã de dois de abril de 1964), o país foi tomado por uma onda de terror efetiva nos sindicatos e na zona rural, os salários foram rebaixados, aconteceram expurgos, principalmente nos baixos escalões das Forças Armadas, igrejas foram invadidas, Universidades sofreram inquéritos militares, *habeas corpus*, entre outros direitos, foram suspensos (Cf. SCHWARZ, 1978, p. 61-62).

Para Carlos Fico, “É preciso ter em mente que o golpe não foi uma iniciativa de militares desarvorados que decidiram do nada, investir contra o regime constitucional e o presidente do Brasil. Houve o apoio da sociedade” (FICO, 2014, p. 7-8). O autor defende que o que aconteceu no país foi um golpe “civil-militar”, seguido de uma ditadura militar, pois os civis que apoiaram o golpe (instituições como a Igreja Católica, a imprensa, parte da classe média, grandes empresas e até mesmo os Estados Unidos) foram deixados de lado durante a ditadura, uma vez que poderiam comprometer o regime (Cf. FICO, 2014, p. 9-10).⁹

⁹ Segundo Napolitano, “pode-se dizer que o golpe militar significou a convergência de diversos núcleos de conspiração contra o governo, alguns deles já atuantes na crise que resultou no suicídio de Getúlio Vargas em 1954” (NAPOLITANO, 2009, p. 8).

Os militares tinham planos para os civis: seriam usados como forma de barganha, em um movimento massivo contra o presidente da República. Entretanto, no novo regime, conquistado por meio de suas vozes, os civis não teriam espaço, conforme observa Heloísa Buarque de Hollanda, em *Impressões de Viagem - Cpc, Vanguarda e Desbunde 1960/70*:

O Estado, visto como uma espécie de entidade superior, de onde se esperam as soluções de todos os problemas, terá nas massas a base de sua legitimidade. Se isto significa que as massas têm algum nível de participação e poder de barganha com o Estado, coloca, por outro lado, empecilhos para o desenvolvimento de uma ação política autônoma. Na relação com o Estado, desempenharão, de fato, um papel de massa de manobra (HOLLANDA, 2004, p. 20).

Além do intuito de combater o comunismo (que, para os militares, era “o ideal de João Goulart”), que já ganhava forças, infiltrado em algumas instituições no Brasil, o golpe de 1964 apresentou como proposta a “redemocratização do país”, observa Fausto (2001, p. 257).

1.2. Os Atos Institucionais e a “legalidade” do Estado

Alberto Silva, no livro *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45 / 1969-78)*, observa que, mesmo governando em estado de exceção, o regime militar precisava se legitimar pelos poderes judiciário e legislativo, para exercer as funções que seriam de responsabilidade dos aparelhos ideológicos do Estado (Cf. SILVA, 2008, p. 66). A partir de um estudo comparativo, o autor pontua a diferença entre o Estado Novo e a ditadura militar no que diz respeito ao funcionamento do Congresso:

[...] enquanto no Estado Novo o Congresso permaneceu fechado, no regime militar, durante o período do AI-5, o Congresso, dominado pela Aliança Renovadora Nacional (ARENA) – partido que se manteve sempre majoritário, quer através das urnas, quer, num momento posterior, através de artifícios do Executivo (como foi o caso dos senadores “biônicos” por exemplo), - foi um instrumento muito menos legislativo do que legitimador do regime (SILVA, 2008, p. 73, grifo do autor).

Mesmo com o caráter autoritário do regime, os militares não podiam simplesmente decidir pela cassação de mandatos ou suspensão de direitos sem qualquer aparato legitimador. Para tanto, o “Comando Supremo da Revolução”, instituído pelo general Artur da Costa e Silva (que já havia se automeado comandante do Exército Nacional), optou pela criação de um documento legal, redigido pelo advogado Carlos Medeiros da Silva, conhecido pelo nome de Ato Institucional, o primeiro de muitos. Os militares precisavam de uma forma “legal” de punir aqueles que foram derrotados, entre eles os militares que apoiavam Goulart, os comunistas, os “subversivos” e os “políticos corruptos” (Cf. FICO, 2014, p. 98). Essa

estratégia é um dos aspectos que distingue a ditadura brasileira de outras praticadas na América Latina, pois, ao criar instrumentos legitimadores, o regime garantia sua estabilidade, sem depender de quaisquer outros fatores.

O primeiro Ato Institucional, baixado em 09 de abril de 1964, pelo “Supremo Comando da Revolução”, formado pelo vice-almirante Augusto Redemaker, pelo Marechal Artur da Costa e Silva e pelo tenente-brigadeiro Francisco de Assis Corrêa, representantes do alto escalão da Marinha, do Exército e da Aeronáutica, manteve a Constituição de 1956, com algumas alterações, como o funcionamento do Congresso, por exemplo. O AI-1 limitava sua própria vigência até 31 de janeiro de 1966.

As primeiras punições do AI-1 foram aos políticos e militares contrários ao golpe, que tiveram seus mandatos cassados e direitos suspensos, e que foram transferidos para a reserva, respectivamente, segundo Fico (Cf. 2014, p. 94). O mesmo AI-1 foi responsável pelos Inquéritos Policial-Militares (IPMs), cujo intuito era, segundo Fausto, investigar os crimes “contra o Estado ou seu patrimônio, contra a ordem política e social, ou por atos de guerra revolucionária” (FAUSTO, 2001, p. 258). O mesmo “Supremo Comando da Revolução”

[...] baixou uma regulamentação segundo a qual os inquéritos para apurar culpas deveriam ser conduzidos por oficiais militares superiores, sobretudo coronéis. Eles ficariam conhecidos como “os coronéis dos IPMs”. Essa é a origem da chamada “linha dura”, capitães, majores, tenentes-coronéis e coronéis que passariam a lutar pela reabertura da temporada de “punições revolucionárias”, causa principal dos futuros AI-2 e AI-5 (FICO, 2014, p. 102, grifos do autor).¹⁰

Para aumentar a eficácia no controle dos cidadãos, sutilmente imposta pelo AI-1, a ditadura militar criou, em junho de 1964, o SNI (Serviço Nacional de Informações), responsável por “coletar e analisar informações pertinentes a Segurança Nacional, à contrainformação e à informação sobre questões de subversão interna” (FAUSTO, 2001, p. 259). Fausto observa que o SNI na verdade era um centro de poder muito importante, que agia à sua maneira na luta contra o chamado “inimigo interno”.

Em 15 de abril de 1964, através de eleições indiretas no Congresso Nacional (também previstas pelo AI-1), Humberto de Alencar Castelo Branco foi feito o primeiro presidente do regime militar e responsável pelo decreto do Segundo Ato Institucional (AI-2), que aumentou o conceito de segurança nacional e criou os decretos-leis, sob os quais o governo legislaria sobre assuntos relevantes. O AI-2 estabeleceu novas regras para as eleições presidenciais e reforçou os poderes do presidente da República, além de extinguir os partidos políticos e

¹⁰ Estas punições seriam previstas, mais tarde, pelo AI-2, durante o governo de Castelo Branco; entretanto, só se tornariam ilimitadas ainda mais tarde, pelo AI-5, que daria plenos poderes ao regime.

forjar, mais uma vez, seu caráter democrático, substituindo-os por dois únicos: a ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), que “supostamente congregava a oposição, mas era limitado em sua organização e no campo das manifestações públicas” (NAPOLITANO, 2009, p. 20). A ditadura militar assumia progressiva e indiretamente seu caráter autoritário.

Apesar de ter passado para a história como um período liberal do regime militar, o governo Castelo Branco realizou de fato o aprofundamento da institucionalização autoritária e a sistematização legal da Doutrina de Segurança Nacional. O objetivo era impedir, a médio e longo prazos, a volta do poder civil e, ao mesmo tempo, atender às pressões dos quartéis (NAPOLITANO, 2009, p. 22).

Costa e Silva, Ministro da Guerra durante a deflagração do golpe, tentava manter-se em uma posição de destaque no novo regime, mas somente em março de 1967 todos os seus esforços deram resultado e o general tomou posse como sucessor de Castelo Branco. Embora Ministro da Guerra no governo anterior, Costa e Silva não era conhecido. Chamado de “Tio Velho” pelos conspiradores de 1964, não foi somente um instrumento da linha dura. O presidente, considerando as

[...] pressões existentes na sociedade, estabeleceu pontes com setores da oposição e tratou de ouvir os discordantes. Ao mesmo tempo, iniciou uma ofensiva na área trabalhista, incentivando a organização de sindicatos e a formação de lideranças sindicais confiáveis. Os acontecimentos iriam atropelar essa política de liberalização estrita (FAUSTO, 2001, p. 263).

Até este momento, não se percebia nada de diferente na relação entre o governo e o movimento cultural. Os produtores de cultura não concordavam com a conduta autoritária dos militares. Entretanto, o novo regime nada fazia para impedir que a ideologia esquerdista dos pensadores culturais fosse disseminada: as ideias se espalhavam, mesmo que em áreas restritas. Essa relação “passiva” do governo com a esquerda durou até 1968, quando os estudantes, que se organizavam na clandestinidade, revelaram sua “importância social e disposição de luta”, dando início “à propaganda armada da revolução. O regime respondeu, em dezembro de 68, com o endurecimento” (SCHWARZ, 1978, p. 62-63).¹¹

Napolitano lembra que o estopim para que as manifestações contrárias à ditadura foi a morte do estudante Édson Luís, baleado no peito pela Polícia Militar, no restaurante Calabouço. O restaurante, citado pelo coronel Meira Matos no relatório militar sobre a questão estudantil, seria um ponto de encontro dos estudantes (os subversivos, segundo o

¹¹ A juventude brasileira, chamada por Ventura de “heróis de cabelos compridos”, andava “com a alma incendiada de paixão revolucionária e não perdoava os pais – reais e ideológicos – por não terem evitado o golpe militar de 64. Era uma juventude que se acreditava política [...]” (VENTURA, 1988, p. 17).

coronel). O fechamento do restaurante já havia sido ordenado e os estudantes se manifestaram contra a decisão em março de 1968, o que causou o confronto com a polícia (Cf. NAPOLITANO, 2009, p. 31).

Em [19]68, a morte de alguém, mesmo a de um jovem desconhecido, podia levar o país a uma crise e o povo à indignação, como levou naquela sexta-feira, 29, em que cinquenta mil pessoas acompanharam o corpo de Édson Luís Lima Souto ao cemitério São João Batista (VENTURA, 1988, p. 96).

Segundo Ventura, a noite da morte do estudante foi agitada em vários pontos da cidade. Após o jovem ser atingido, seus amigos, com medo de ter o corpo de Édson sequestrado pela polícia, levaram-no à Santa Casa de Misericórdia, onde a morte foi confirmada. O corpo, então, se tornou um escudo e, usado para empurrar os policiais, foi carregado pelos estudantes até a Assembleia (Cf. VENTURA, 1988, p. 97). Após a morte de Édson, a indignação aumentou e a violência da Polícia contra os manifestantes também. A mobilização foi uma constante a partir daí e, além de unir os estudantes, também chamou a atenção da Igreja Católica e da classe média, anteriormente “favoráveis” ao golpe. (Cf. FAUSTO, 2001, p. 264).

Napolitano afirma que o ápice dos conflitos entre a polícia e os estudantes foi a chamada “sexta-feira sangrenta”, no dia 21 de junho de 1968, quando o Rio de Janeiro se transformou em palco de uma guerrilha com vinte manifestantes feridos e quatro mortos. Cinco dias depois, a grande massa estudantil, os intelectuais, artistas e trabalhadores conduziram a “Passeata dos Cem Mil”, sob o pretexto de reivindicar uma audiência com o presidente Costa e Silva para negociar a reabertura do restaurante Calabouço e a libertação dos presos políticos dos dias anteriores. Na verdade, o intuito da passeata era outro e o governo o sabia: a luta ampla contra o regime militar (Cf. NAPOLITANO, 2009, p. 31-32).

Fausto relata como as manifestações, a princípio não violentas, foram o prenúncio da luta armada. Uma bomba colocada no consulado americano, somada aos assaltos para reunir fundos (chamados “expropriações”) e ao discurso do deputado Márcio Moreira Alves, considerado ofensivo pelas forças armadas, foram usados como pretexto para que a linha dura buscasse novas ferramentas opressivas, certa de que o regime estava ameaçado (FAUSTO, 2011, p. 264). Moreira Alves incitava, assim, a resistência:

Todos reconhecem ou dizem reconhecer que a maioria das forças armadas não compactua com a cúpula militarista que perpetra violências e mantém este país sob regime de opressão. Creio ter chegado, após os acontecimentos de Brasília, o grande momento da união pela democracia. Este é também o momento do boicote. As mães brasileiras já se manifestaram. Todas as classes sociais clamam por este repúdio à polícia. No entanto, isto não basta. [...]

Recusassem aceitar aqueles que silenciam e, portanto, se acumpliciam. Discordar em silêncio pouco adianta. Necessário se torna agir contra os que abusam das forças armadas, falando e agindo em seu nome. Cria-me senhor presidente, que é possível resolver esta farsa, esta democratura, este falso impedimento pelo boicote. Enquanto não se pronunciarem os silenciosos, todo e qualquer contato entre os civis e militares deve cessar, porque só assim conseguiremos fazer com que este país volte à democracia¹².

Os militares iniciaram um processo contra Moreira Alves, e o Congresso se negou a suspender sua imunidade parlamentar. Era a gota d'água. No dia seguinte, 13 de dezembro de 1968, Costa e Silva baixou o AI-5 e fechou o Congresso Nacional.

O documento responsável por decretar o AI-5 trazia em sua justificativa o combate a

[...] atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovando que os instrumentos jurídicos, que a Revolução¹³ vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la (BRASIL, 1971 apud SILVA, 2008, p. 69).

O AI-5, Ato Institucional mais duro do regime militar, colocou o Brasil legalmente na era de “terror do Estado”, autorizando a cassação de parlamentares e cidadãos, suspendendo o *habeas corpus* para presos políticos, diminuindo a força política dos governadores, reforçando o poder do Executivo Federal, além de regulamentar a decretação do estado de sítio a qualquer momento. Além disso, o AI-5 instituía a proibição de quaisquer manifestações populares de caráter político e impunha a censura prévia para jornais, revistas, peças de teatro, livros e músicas. Os censores agiam de forma arbitrária, proibindo objetos culturais nem sempre pelos mesmos motivos, mas sempre considerando a “ofensa à moral e aos bons costumes, ameaça à segurança nacional e quejandos” (SILVA, 1989, p. 41).

Nesse momento, a tortura passa a integrar os métodos de governo. Uma tortura que não se resumia a violências físicas de policiais. A tortura legalizada pelo AI-5 se constituía de métodos sistemáticos. As violências às quais o preso era submetido eram estudadas previamente, e as sessões contavam com psicólogos e médicos. O intuito era que o preso “chegasse ao limite da dor física e moral”, todos os dias, num crescente violento, por meio de práticas como espancamentos, afogamentos e choques, em nome da “ordem e dos bons costumes” (NAPOLITANO, 2009, p. 38).

¹² O discurso do Deputado Moreira Alves pode ser acessado, por meio de uma reconstituição de época, em <https://www.youtube.com/watch?v=F2Gs_ZrU-bY>. Acesso em: 16 nov. 2016.

¹³ Durante sua instauração e por muito tempo depois, militares, apoiadores e até alguns historiadores chamavam o que foi um golpe de Estado de “revolução”. Entretanto, atualmente, já se sabe que o que houve em 64 foi um golpe, termo utilizado nesta pesquisa. Só usaremos o termo “revolução” em citações. “A Revolução se distingue do golpe de Estado, porque este se configura apenas como uma tentativa de substituição das autoridades políticas existentes dentro do quadro institucional, sem nada ou quase nada mudar dos mecanismos políticos e sócio-econômicos” (BOBBIO et al, 1986, p. 1121).

Em contraste com o momento político turbulento, o Brasil passava, entre o final da década de 1960 e o início de 1970, pelo que se convencionou chamar de “milagre econômico”, fortalecido por uma ampla e pesada propaganda governamental. A economia do país prosperava e os ministros Roberto Campos e Octávio Gouvêa de Bulhões, através da recessão, equilibraram as finanças do Estado, enquanto Antonio Delfim Netto, ministro da Fazenda, facilitava a expansão do crédito, num momento em que o mercado financeiro internacional apresentava juros baixos, com o intuito de aumentar o crescimento econômico, sem se preocupar com a contenção dos gastos públicos.

Esse modelo político-econômico de modernização, baseado no trinômio segurança-integração-desenvolvimento e apoiado no grande capital privado e estatal, no arrocho salarial, na cassação das liberdades civis e numa rígida censura, ficaria conhecido por “milagre brasileiro” e só iria dar os primeiros sinais de exaustão em 1974 (SILVA, 2008, p. 63, grifos do autor).

O “milagre brasileiro” ou “milagre econômico” beneficiava a classe média, que ignorava o que estava acontecendo nos porões da ditadura enquanto comprava carros, eletrodomésticos, aplicava na Bolsa e assistia a programas de televisão aos domingos. A propaganda televisiva foi uma das principais ferramentas de manipulação da sociedade,¹⁴ guiando os expectadores pelas mãos de “Amaral Neto, o repórter (posteriormente deputado federal), que mostrava em suas viagens como o Brasil estava se transformando numa potência sob o comando dos militares. Mais tarde, o programa deu lugar ao Fantástico”, conforme observa Paulo Sérgio Carmo, em *Culturas da rebeldia: a juventude em questão* (2000, p. 113). O operariado, por sua vez, também colhia os frutos desse “milagre” ou suas migalhas, pois com o crescimento econômico vinha também o aumento no rendimento familiar (Cf. CARMO, 2000, p. 112).

De fato, em toda a história do capitalismo no Brasil não houve crescimento econômico tão alto quanto naquele momento. A taxa de 10% ao ano impressionava a população, mas nem assim o país deixava de depender das grandes economias capitalistas. Segundo Napolitano, o Brasil “não dominava as tecnologias de ponta e nem possuía uma poupança interna baseada em moeda forte” (NAPOLITANO, 2009, p. 40). Sendo assim, o país acabou precisando de recursos financeiros tanto internos quanto externos e do arrocho salarial. O aquecimento na economia aumentou a diferença entre os mais ricos e os mais pobres, consolidando um processo histórico no capitalismo do país: a concentração de renda.

¹⁴ Esse momento foi assim interpretado pelo próprio presidente Médici, em 22 de março de 1973: “Sinto-me feliz todas as noites quando ligo a televisão para assistir ao jornal. Enquanto as notícias dão conta das greves, agitações, atentados e conflitos em várias partes do mundo, o Brasil marcha em paz, rumo ao desenvolvimento. É como se eu tomasse um tranquilizante após um dia de trabalho” (MÉDICI apud CARMO, 2000, p. 112).

A prova de que o chamado “milagre econômico” era uma maquiagem arquitetada pelos golpistas de 1964 incide nos problemas sociais que não foram solucionados. Além do aumento da diferença entre os mais abastados e as classes sociais mais baixas, e do endividamento do país, o “milagre” alcançado pelos militares demonstrou sinais de fraqueza já em 1974, tendo sua baixa definitiva na década de 1980, por uma forte crise econômica que deixou o Brasil em recessão, inflacionado e com altos índices de desemprego (Cf. NAPOLITANO, 2009, p. 41; 43).

2. O AI-5 E A CENSURA À MÚSICA POPULAR NO BRASIL

Como já visto, o AI-5 foi o ato institucional mais duro da era militar. Com ele, os militares controlavam diretamente todas as manifestações políticas e culturais do país. O AI-5 instaurou a censura prévia a todos os meios de produção de cultura e proibiu quaisquer manifestações de caráter político em todo o Brasil. Um dos setores culturais mais afetado foi certamente o da música popular, uma vez que ela alcançava um número maior de cidadãos, funcionando, muitas vezes, como meio de ativar as consciências sobre a realidade política e social do país.

2.1. A década de 1960 e a Cultura engajada

Dentro do contexto mais reflexivo da música popular brasileira, Napolitano observa o surgimento de dois estilos diferentes, que dominaram camadas sociais opostas, a Bossa Nova e o Rock, dividindo a juventude urbana no final da década de 1950. Enquanto jovens da classe média alta se rendiam aos encantos intimistas da Bossa Nova; a juventude da classe média baixa seguia em outra direção, a pulsação do *Rock'n Roll*, conforme aponta Marcos Napolitano, em “A arte engajada e seus públicos (1955/1968)” (Cf. 2001, p. 117). A música popular brasileira foi, nesse sentido, a ponte necessária para unir dois extratos da sociedade. Sua estética se relacionava com a Bossa Nova, facilitando sua inserção entre os jovens de classe média alta, ao mesmo tempo em que agradava as classes populares urbanas, acostumadas ao samba.

[...] através dessas pontes que se construíam entre dois mundos, cultural e socialmente divididos, não se concretizou a utopia defendida pela vanguarda artística estudantil [...] de “elevar” o gosto musical do “povo”. Mas, sem dúvida, ampliou-se o conhecimento de público de classe média, inserido no mercado fonográfico, acerca da música popular brasileira de outras épocas e estilos, devidamente chanceladas pelos músicos “modernos e sofisticados”. Nascia o público da MPB moderna, que incorporava parte da tradição. (NAPOLITANO, 2001, p. 119, grifos do autor).

Em “Música popular e poesia no Brasil: um breve percurso histórico”, Luciano Cavalcanti afirma que “Inegavelmente a eclosão da Bossa Nova revolucionou o ambiente musical do Brasil. Nunca antes um acontecimento ocorrido no âmbito de nossa música popular trouxera tal acirramento de controvérsias e polêmicas [...]” (CAVALCANTI, 2003, p. 12). Isso porque a Bossa Nova era fruto de uma música popular nacionalista, com raízes no samba, com o toque da música norte-americana, o gênero Jazz.

Caldas pontua alguns aspectos da Bossa Nova em comparação à música popular até aquele momento:

As inovações rítmicas de Antônio Carlos Jobim, a sutileza do violão de João Gilberto, a formação teórica e o talento de Roberto Menescal, a poesia de Newton Mendonça e de Vinícius de Moraes e o novo modo de “cantar falando”, informal, muito diferente do estilo grandiloquente do samba-canção, haviam criado uma nova estética musical. Nem melhor nem pior que a anterior (o samba-canção), apenas diferente e revolucionária (CALDAS, 1985, p. 48, grifos do autor).

A linguagem poético-musical enfatizava as diferenças entre o movimento bossanovista e o resto da história de nossa música popular. Júlio Medaglia, em “Balanço da Bossa Nova”, divide o gênero musical em duas fases: a primeira, que ele chama “cor local” (fazendo referência ao Rio de Janeiro), é a fase inicial, na qual a Bossa Nova ainda não se envolvia com política ou ideologia. A segunda, chamada “participante”, como o próprio nome já revela, tencionava tomar parte em questões fundamentais do país, abordando temas relativos ao subdesenvolvimento brasileiro (Cf. MEDAGLIA, 1974, p. 86).

Essa nova etapa da música brasileira, que apresentava muitas mudanças estéticas e reivindicações, não agradou a todos. A fase inicial era questionada por alguns artistas devido ao seu caráter “alienado”, voltado para o estilo de vida da “pequena burguesia” carioca. Os universitários-artistas, militantes políticos a essa altura (1962), discordavam do discurso bossanovista. Para eles, diretamente ligados ao Centro Popular de Cultura (CPC), a música deveria, além de divertir, conscientizar, revolucionar e preparar a população para revoluções políticas, assim como o cinema, o teatro e a literatura já o faziam (Cf. CALDAS, 1985, p. 50).

O CPC, da União Nacional dos Estudantes (UNE), foi criado em 1962, e seu intuito era defender

[...] o nacional-popular, expressão que designava, ao mesmo tempo, uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade, que não deveria ser reduzida ao regional folclorizado (que representava uma parte da nação), nem com os padrões universais da cultura humanista – como na cultura das elites burguesas, por exemplo (NAPOLITANO, 2014, p. 37).

Heloísa Buarque de Hollanda analisa a forma como o CPC dividia a postura dos artistas e intelectuais naquele momento: o conformismo, que era uma forma alienada de lidar com a situação, em que o artista “perdido em seu transviamento ideológico” não percebia a arte como elemento da superestrutura social, tão importante quanto à política ou as leis; o inconformismo, atitude daqueles que movidos por um “vago sentimento de repulsa por padrões dominantes”, que apenas recusavam os “propósitos ostensivos dos inimigos do

povo”; e a atitude revolucionária consequente que, para o CPC, era a conduta adequada no momento, ao seu comportamento: “Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural” (HOLLANDA, 2004, p. 21-22).

A proposta “cepecista” era a arte como transformação, a chamada “arte popular revolucionária” como forma de resistência ao governo, tomando o poder e passando-o ao povo:¹⁵

Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não parte daí não se é nem revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo (CPC apud HOLLANDA, 2004, p. 22-23).

Ao mesmo tempo em que o governo de João Goulart levantava a bandeira das reformas de base, das quais a reforma agrária era seu carro chefe, conforme apontamos no capítulo anterior, o CPC desempenhava uma função “evangelizadora”, empenhado em desenvolver a consciência popular, base da libertação nacional (Cf. NAPOLITANO, 2014, p. 38), já que seu manifesto pregava a ideia de que “[...] aos atores, cantores, escritores, enfim, a todos os segmentos da produção cultural brasileira, caberia a tarefa de recolher materiais de cultura popular, ‘reelaborá-los’ e divulgá-los ao povo” (CALDAS, 1985, p. 50, grifo do autor).

Não por acaso, em 1962, Carlos Lyra, grande nome da Bossa Nova, se ligou ao CPC, para fazer o que Napolitano chama de “ponte do movimento bossanovista junto à cultura engajada de esquerda” (NAPOLITANO, 2001, p. 117). Por esse motivo, no mesmo ano, a Bossa Nova se divide em dois grandes grupos: os “conservadores”, que continuavam produzindo canções sem preocupações políticas, falando do céu, do amor, do barquinho; e os “engajados”, universitários, intelectuais, jornalistas, que apresentavam, em suas letras, conteúdo político e social. Para eles, como lembra Caldas, a arte era “instrumento de defesa dos humilhados da sociedade” (CALDAS, 1985, p. 51). Como define Cavalcanti:

Assim, após o período inicial (1958-1962) as músicas da Bossa Nova – de letras que se prendiam a temas intimistas, falando do “mar, amor e luar” – passam a acompanhar a evolução do problema político brasileiro, tendo uma conotação mais popular e participativa no período pré-64 para, finalmente, desempenhar uma fase de politização explícita, quase militante, nos anos do

¹⁵ “Os fundamentos e os objetivos da entidade foram definidos num anteprojeto de manifesto, datado de março de 1962, e reafirmado num manifesto definitivo divulgado em agosto do mesmo ano”. Disponível em: <<<https://goo.gl/xJAQo8>>>. Acesso em: 31 out 2017.

regime militar. Neste momento histórico, arte e política andavam juntas [...] (CAVALCANTI, 2003, p. 13, grifos do autor).

A agitação política e a mobilização da população no Brasil eram, de certa forma, um convite à adesão de artistas e intelectuais ao projeto do CPC. A cultura brasileira se voltava para a política e para os problemas sociais em um momento que o país passava por um processo de modernização industrial. Para Schwarz, a literatura anti-imperialista tem papel fundamental neste momento, pois fora traduzida em grande escala e amplamente difundida, sendo possível que as massas pudessem assimilar melhor o sentido político do patriotismo, entendendo que não se pode mudar a dominação imperialista se não houver mudança na reação a ela (Cf. SCHWARZ, 1978, p. 64)

Dentro de um vasto campo cultural, a MPB torna-se terreno fértil para o engajamento. Seu público, antes estratificado, acabou se tornando, de certa forma, homogêneo e coeso por meio da relação estabelecida entre o CPC e a Bossa Nova, e do deslocamento das canções engajadas – antes presentes nos *campi* universitários, território de uma esquerda intelectualizada – para os Festivais da Canção, sucesso entre diferentes classes sociais. As letras da MPB atingem um novo patamar:

A letra passa a exigir certo *status* literário, um estatuto de qualidade que se contrapõe à inexpressividade da poesia do momento. Um exemplo significativo desse nível de qualidade literária pode ser visto na obra de Chico Buarque de Hollanda, cuja complexidade metafórica na elaboração de suas letras revela-se muito próxima daquilo que costumamos chamar de técnica literária (HOLLANDA, 2004, p. 41).

Napolitano observa o caráter propagativo da música, juntamente com o teatro e o cinema, as chamadas “artes de espetáculo”, conforme as denomina Schwarz. Para o historiador, as três “artes de espetáculo” dominavam a cena cultural dos anos 1960, momento em que se tornaram mais “literárias”. O autor enfatiza essa literariedade principalmente na música e no cinema, considerando que a relação do teatro com a literatura sempre foi mais estreita. Para Napolitano, a renovação da vida cultural naquela década está diretamente relacionada a esse envolvimento literário: “Podemos considerar que houve uma mudança estrutural na linguagem, que operou não só a renovação do fazer musical e cinematográfico, mas também acabou por constituir uma nova forma de recepção [...]” (NAPOLITANO, 2001, p. 104).

A “nova forma de recepção” diz respeito à juventude universitária “de esquerda” (termo usado na época), formada por sujeitos engajados, que se tornariam o público alvo da música popular engajada. A relação das “artes de espetáculo” e seus públicos se daria de

forma diferente após essa “diluição” das letras em outros campos do saber. A arte engajada, de maneira geral, concentrava no sistema cultural artista-obra-público, mas cada uma tinha sua forma de relacionar-se com seu fruidor:

[...] no teatro, assistiu-se a um processo de *implosão* do público. No cinema (brasileiro), um processo de *fechamento* do público. A MPB, um formidável (e problemático) processo de *abertura* do público. [...] Implosão porque, a partir de 1967, o teatro se fará “contra” o público, tendo como paradigma as peças *O rei da vela* e *Roda viva*, do Grupo Oficina, não por acaso exemplo de “teatro de agressão”, conforme expressão da época. “Fechamento” porque, a partir de 1965, se fez um cinema para pequenos círculos, em parte por causa dos problemas de distribuição e da forma esmagadora do cinema norte-americano, em parte por opção estética. Finalmente, falamos em “abertura” do público para qualificar o processo da música popular pois, nessa área, também a partir de 1965 (com o programa *O fino da bossa*, por exemplo), o público será potencializado pela entrada das canções engajadas numa impressionante dinâmica de mercado televisivo e fonográfico, confirmando a vocação para a audiência massiva que a música popular brasileira já possuía, antes mesmo da explosão da bossa nova (NAPOLITANO, 2001, p. 105-106, grifos do autor)

Assim sendo, a música popular brasileira começa a questionar sua função puramente “agradável” e de entretenimento, como elemento da indústria cultural, alcançando um tom mais reflexivo, que exigia uma postura mais crítica de seu ouvinte, observa Vasconcellos (Cf. 1977, p. 40-41). Essa mudança de atitude pode ser a causa de um processo analisado por Silva, em que a expressão “música popular brasileira” deixa de ser sinônimo da sigla MPB:

No Brasil, até os anos [19]60, independentemente dos variados ritmos musicais, do seguimento social de onde provinham os compositores e intérpretes e do público, havia consenso em que “música popular era expressão para caracterizar sua situação de oposição à ‘música clássica’ ou ‘erudita’”. A partir dos anos [19]60, porém, tal expressão passa a ser substituída, **em algumas situações bastante definidas**, pela sigla MPB. Daí em diante, essa sigla passa a designar não mais toda e qualquer música produzida e/ou consumida pelas classes populares no Brasil. É com o surgimento da Bossa Nova e dos grandes festivais de música veiculados pela televisão que a expressão MPB aparece no mercado musical brasileiro. **Esta sigla e toda a produção poético-musical que ela passa a designar é uma construção política** e não significa mais, como pode parecer, toda e qualquer música popular brasileira, sendo um subproduto – ou melhor, para que o termo não soe pejorativo -, uma subseção dela (SILVA, 2008, p. 144, grifos nossos).

Seguindo o raciocínio de Silva, quando tratamos do contexto ditatorial, a sigla MPB e a expressão “música popular brasileira” estão dissociadas, sendo a primeira caracterizada, por ele, como “a expressão de um grupo de compositores, cantores e um público de classe média universitária, centrado no eixo Rio-São Paulo, prioritariamente, aos quais correspondia também uma identidade política anti-ditadura militar” (SILVA, 2008, p. 146), enquanto a

segunda referir-se-ia à música não erudita. Essa dissociação feita por Silva é também apontada por Walnice Nogueira Galvão, no texto “MMPB: uma análise ideológica”, que dá a essa “nova” categoria musical o nome de MMPB (Moderna Música Popular Brasileira). Em sua análise ideológica da MMPB, Galvão discorre sobre seu projeto, surgido de uma renovação radical da Bossa Nova:

A proposta nova da MMPB reside nesse compromisso com uma realidade cotidiana e presente, com o “aqui” e “agora”. [...] A MMPB se caracteriza, portanto, por uma intencionalidade informativa e participante. Daí decorre seu teor literário mais épico que lírico, ou ao menos tão épico quanto lírico (raras são as canções puramente líricas [...]). (GALVÃO, 1976, p. 93-94, grifos da autora).

Para Galvão, a MMPB não se pauta somente na forma, mas em um enredo, que informa seu interlocutor. De tal modo, esse caráter épico do qual fala a autora não está aí em oposição ao lirismo da canção, mas, sim, complementando-a, tornando seu conteúdo mais transparente ao ouvinte.

Assim como os compositores, o público dessa MPB (ou MMPB) também fazia parte da elite universitária ou de outros setores culturais. Um público que “se acha[va] familiarizado ao nível da informação com as preocupações sociais, econômicas e políticas de nosso tempo” e respondia “bem a alusões à injustiça e à desigualdade” (GALVÃO, 1976, p. 94).

Observando as reflexões suscitadas por Vasconcellos sobre a mudança de caráter da música popular brasileira, seu viés questionador, em concordância com o que Schwarz chama de “triumfo moral” dos intelectuais sobre o regime através das canções;¹⁶ somadas à proposta da nova MPB de Walnice Galvão, podemos compreender melhor a expansão do público na música, observada por Napolitano. Por este viés, é possível pensar no sentido político de algumas canções compostas na época, assim como na importância dos artistas e seu envolvimento nos movimentos de oposição ao regime.

Conforme observamos, a música popular brasileira, além de uma forma de arte de fácil acesso, pois para sua fruição basta que o interlocutor entenda a língua usada na composição da letra, era o território da arte engajada, construído por uma tradição calcada na relação com seu fruidor. Desta forma, compositores e cantores contrários ao regime militar se utilizaram

¹⁶ Schwarz analisa a posição da elite intelectual brasileira, de como a inteligência dos artistas se sobrepunha à força dos militares e como esse “triumfo moral e intelectual” funcionou como propaganda contrária à ditadura: “A vida cultural entrava em movimento, com as mesmas pessoas de sempre e uma posição alterada na vida nacional. Através de campanhas contra tortura, rapina americana, inquérito militar e estupidez dos censores, a inteligência do país unia-se e triunfava moral e intelectualmente sobre o governo, com grande efeito de propaganda” (SCHWARZ, 1978, p. 72).

da linguagem musical para dar seu recado à população. De tal modo, podemos considerar a MPB uma ferramenta da indústria cultural no sentido de influenciar o comportamento e a linguagem da juventude urbana (Cf. VASCONCELLOS, 1977, p. 37).

Schwarz analisa as manifestações culturais do país neste momento: mesmo com o embrutecimento reforçado pelo AI-5, a produção de cultura em 1968, principalmente daqueles contrários à ditadura militar, foi intensa e de alta qualidade, havendo “hegemonia cultural da esquerda no país. [...] Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda [dava] o tom” (SCHWARZ, 1978, p. 62).¹⁷ Não por acaso, após o AI-5, o grupo produtor e difusor de cultura, chamado por Rildo Cosson, no texto “Os anos 1970 no Brasil: um cenário com bastidores e plateia”, de “intelectualidade engajada” (2007, p. 25), torna-se alvo da repressão do regime, com prisões, exílios e desaparecimentos.

Artistas são presos e expulsos do país. Professores são aposentados precocemente ou simplesmente demitidos. Jornalistas desaparecem ou sofrem estranhos acidentes. Desse período de terror, no qual florescem todos os tipos de violência contra o indivíduo, à sombra do Estado, é que, certamente, vem a impressão de desalento que recobre avaliações que alguns autores fazem dos anos 1970 (COSSON, 2007, p. 25-26).¹⁸

Para o presidente Emílio Garrastazú Médici (1969-1974), sucessor de Costa e Silva (afastado em agosto de 1969), a população era dividida em dois grandes blocos, e para cada um deles, o ditador dirigia um tratamento diferente. O primeiro setor, “a massa da população que vivia um dia-a-dia aceitável nesses anos de prosperidade econômica”, era neutralizado, controlado pela propaganda do “Brasil Grande”; enquanto o segundo, “um setor significativo, mas minoritário da sociedade”, considerado “adversário do regime”, sofria com as mazelas da repressão (FAUSTO, 2001. p. 267).

2.2. “Cálice”, músico! Censura e MPB

A partir do AI-5, de forma autoritária, o regime definia o que seria lido, ouvido e visto pelos cidadãos.

¹⁷ Schwarz analisa que, mesmo após o golpe de 64, as ideias engajadas “de esquerda” continuaram circulando pelo país: “cortadas, naquela ocasião, as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente” (SCHWARZ, 1978, p. 62).

¹⁸ Segundo Carmo, em um levantamento feito com informações da IUPERJ e também extraídas de 1968 – *O Ano que não terminou* (Zuenir Ventura), nos 10 anos de vigência do AI-5, 500 filmes foram proibidos; 450 peças de teatro foram vetadas; 200 livros foram censurados; 100 revistas foram tiradas de circulação; 50 letras de músicas foram cortadas; 12 capítulos de novela foram cancelados; 66 direitos políticos foram perdidos; 313 mandatos foram cassados; 348 se aposentaram compulsoriamente; 139 militares foram reformados e 129 executivos do governo foram demitidos (Cf. CARMO, 2000, p. 113).

Instrumento básico na construção da imagem de um país ordeiro e pacato, ao mesmo tempo que em pleno progresso e pronto a integrar o grupo seletivo das nações bem-sucedidas, a censura não só apagou, omitiu e proibiu a veiculação de informações ou de manifestações contrárias ao regime ditatorial, à moral e aos bons costumes como impediu o próprio surgimento de novas e diferentes formas de expressão artística e cultural, impondo seu silêncio à sociedade. (COSSON, 2007, p. 27).

Afora agir diretamente, decidindo o que era ou não permitido, o que seria ou não publicado, a censura tolheu financiadores e produtores culturais, cercando de todos os lados a produção de cultura naquele momento. Para Cosson, a Censura foi também responsável por ter inspirado a cultura da resistência, repercutindo nas escolhas dos artistas, que sabiam das limitações impostas pelo regime e precisavam recorrer a outras formas de dizer o que queriam:

Silenciadora, castradora, cerceadora da liberdade cultural, a censura agiu de muitos modos e maneiras. Se é verdade que não conseguiu esmagar a cultura do período, nem por isso deixou de ter um papel importante nas opções artísticas e culturais da década, criando, principalmente, a cultura da resistência e/ou influenciando escolhas temáticas e estilísticas dos artistas [...] (COSSON, 2007, p. 27).

Durante o período em que o AI-5 vigorou toda a produção cultural do país era submetida à Censura Federal. Os artistas da época criavam a partir do que era permitido pelo regime. Todas as manifestações artísticas e culturais do país no período ditatorial até o ano de 1988 (ano de outorga da nova Constituição Federal, responsável pela extinção da censura prévia) foram influenciadas pelo regime militar, que era, ora sublimado por canções que exaltavam um país perfeito, ora criticada pelos opositores à ditadura, acarretando, neste caso, sérios problemas com os censores federais.

Deonísio da Silva, cuja obra *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*, se detém na censura literária, avalia como o tiro da censura saiu pela culatra, pois ao proibir determinados livros, os mesmos causavam interesse, e a busca por seus exemplares aumentava, tornando muito mais visível o que os censores não queriam que fosse visto: “Livros como *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *Aracelli, meu amor*, de José Louzeiro, *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós e o próprio *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, continuaram a ser lidos por um público sempre maior” (SILVA, 1989, p. 32).¹⁹

¹⁹ “Entre todas as áreas culturais que foram alvo da censura no período, a literatura parece ter ocupado um lugar especial. Não é difícil encontrar entre os autores que se dedicaram ao assunto a afirmação de que a literatura, comparativamente, pouco sofreu com a ação direta da censura (PELEGRINI, 1980; SANDRONI, 1979)” (COSSON, 2007, p. 27).

A Censura também perseguiu a imprensa. O jornal *Opinião* (1972-1977), por exemplo, teve 96% de sua produção censurada previamente e 47% dela proibida, sobretudo nos anos de 1973-1974, conforme observa Silva:

Ao endurecimento da censura correspondeu também o aumento de sua “despersonalização”. Segundo o “livro negro” do *Jornal do Brasil*, as proibições que não explicitavam a autoridade coautora passam de 47%, em 1970, para 98% em 1973 e 100% em 1974. Outro dado importante é que o crescimento da Censura acompanhou *pari passu* o número de pessoas desaparecidas, cujo auge, segundo o livro *Brasil nunca mais*, coincide em 1973-74 (SILVA, 2008, p. 93, grifos do autor).

As manifestações culturais, incluída aí a música popular brasileira, nunca estiveram tão maduras e engajadas como neste momento. Vasconcellos observa que, desde 1964, a música popular brasileira “talvez” tenha sido, “dentre as manifestações artísticas, o domínio no qual as contradições sociais da sociedade brasileira tenham penetrado de maneira mais violenta” (VASCONCELLOS, 1977, p. 39). Não por acaso, a Censura se voltaria para este setor cultural em especial:

A política do regime militar – dismantelar e pulverizar a cultura brasileira – dedicou minuciosa atenção à área da música, detectada como sendo a forma de expressão preferida da juventude, e aquela com maior eficácia e aglutinação (comprovada nas canções de protesto) e poder de corrosão e perturbação da “paz dos cemitérios” (comprovada com o Tropicalismo). A repressão atingiu com napalm de uma censura devastadora e os mísseis da prisão, do exílio e de agressões físicas aos principais nomes da vanguarda sonora (OPINIÃO apud SILVA, 2008, p. 120).

Entre os vários compositores censurados no período ditatorial militar, figura o mineiro Milton Nascimento, que foi obrigado a utilizar “sons destituídos de sentido” (SILVA, 2008, p. 128)²⁰ em várias canções do disco *Milagre dos Peixes* (1974), após suas letras serem proibidas. Os cortes abusivos sofridos no disco em questão serviriam como um impulso e tornariam Milton e seus parceiros do Clube da Esquina, segundo Silva, “um dos grupos mais herméticos da MPB, na tentativa de introduzir nas entrelinhas o discurso interdito pela Censura” (SILVA, 2008, p. 129). Para ilustrar este caso de resistência da MPB, Silva cita a canção “Clube da Esquina”, de Milton, Lô e Márcio Borges, cuja letra fala de uma fuga dos personagens (não se sabe para onde).

Noite chegou outra vez
de novo na esquina os homens estão
todos se acham mortais
dividem a noite, lua e até solidão

²⁰ Apesar de Alberto Silva se referir aos sons de Milton como “destituídos de sentido”, quando incorporados à canção, eles passam a ter um significado, sobretudo se pensarmos que estes sons estão substituindo algo que foi vetado (a letra).

neste clube, a gente sozinha se vê
 pela última vez
 à espera do dia
 naquela calçada
 fugindo de outro lugar
 perto da noite estou
 o rumo encontro nas pedras
 encontro de vez
 um grande país - eu espero
 espero do fundo da noite chegar
 mas agora eu quero tomar suas mãos
 vou buscá-la aonde for
 venha até a esquina
 você não conhece o futuro que tenho nas mãos
 agora as portas vão todas se fechar
 no claro do dia o novo encontrarei
 e no curral D'el Rey
 janelas se abram ao negro do mundo lunar
 mas eu não me acho perdido
 no fundo da noite partiu minha voz
 já é hora do corpo vencer a manhã
 outro dia já vem
 e a vida se cansa na esquina
 fugindo fugindo
 pra outro lugar, pra outro lugar

Sabemos que o eu lírico quer fugir para algum lugar; entretanto, a escuridão da noite não permite que ele enxergue para onde ir. A canção fala sobre encontros e desencontros, sobre homens que se veriam pela última vez, sugerindo os sumiços repentinos. Ao mesmo tempo, a canção revela a esperança do eu lírico de habitar um grande país, que chegará quando a noite findar, projetando para o amanhã sua esperança.

Segundo Galvão, dentro da mitologia da MMPB existe “O dia que virá”, que passa a ser o sujeito da história, que vem para nos salvar.

Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da MMPB destaca-se O DIA QUE VIRÁ, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. [...] O homem abdica de seu papel de sujeito da história, e o sujeito da história passa a ser O DIA, ser dotado de vontade e de movimento (GALVÃO, 1976, p.95-96).

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).

Galvão observa, também, a descrença no “dia”, traduzida como a falta de esperança daquele que sofre de “desencanto” na vida, como na canção “Pedro pedreiro” (1965), de Chico Buarque, na qual

Pedro não sabe mas talvez no fundo
 espere alguma coisa maior do que o mundo
 maior do que o mar
 mas que pra sonhar se dá
 o desespero de esperar demais
 quer ser pedreiro e pobre e nada mais
 sem ficar
 esperando, esperando, esperando... (Cf. GALVÃO, 1976, p. 99)

Adélia Bezerra de Meneses, em *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*, analisa canções de cunho político e social de Chico Buarque, entendendo o compositor como um poeta que conta histórias de seu tempo e que pratica o que ela chama de “semântica da repressão”, referindo-se a um conjunto de palavras e expressões que nos remetem ao tema da repressão. (Cf. MENESES, 1982, p. 75). Esse artifício de organizar palavras que se associam a este campo semântico é também utilizado por Milton, Lô e Márcio Borges, na canção citada, tal como vemos em “noite chegou”, “solidão”, “gente sozinha”, “à espera do dia”, “fugindo de outro lugar”. Nesse caso, poderíamos dividir as expressões em dois grandes grupos: aquelas que se utilizam da metáfora da noite e aquelas que versam sobre um sentimento de isolamento do eu lírico.

Alberto Silva cita também a proibição de canções como “Comportamento”, de 1973, de autoria de Gonzaguinha, na qual o eu lírico diz: “Você deve aprender a baixar a cabeça / E dizer sempre muito obrigado / São palavras que ainda te deixam dizer [...]”. A canção, além de proibida, levou o compositor a ser intimado pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) - fato que se repetiria inúmeras vezes.²¹ Jards Macalé precisou reescrever a canção “Revendo amigos” sete vezes até conseguir a liberação: no caso do compositor, as mudanças para “agradar a censura” pretendiam preservar o sentido original da letra. Macalé reescreveu “Revendo amigos” sem mudar seu sentido, para que a canção, mesmo alterada, transmitisse a mensagem pretendida (Cf. SILVA, 2008, p. 131, 137). Na letra, Macalé deixa claro que não

²¹ Gonzaguinha havia se recusado a se “adequar” e foi inserido no “rol dos malditos”. Das 72 canções submetidas à Censura, somente 18 foram liberadas, o que não impediu, no entanto, de que do compositor se expressasse. (Cf. SILVA, 2008, p. 130-131).

vai desistir tão fácil: “Se me der na veneta eu vou / Se me der na veneta eu mato / Se me der na veneta eu morro / E volto pra curtir”.

O compositor Taiguara também teve suas canções proibidas de forma arbitrária:

Taiguara, enquanto era conhecido e celebrado como o jovem universitário romântico dos festivais, nunca foi molestado. Aliás, foi o artista que mais teve canções (suas e/ou interpretadas por ele) classificadas em festivais de músicas no país, quando eles eram fundamentais como eventos políticos, culturais e comerciais. Quando suas canções começaram a adquirir um cunho mais crítico, a Censura passou a ser tão rígida que chegou ao ridículo de interditar canções em língua estrangeira sobre as quais o próprio Estado autoritário sequer havia legislado. (SILVA, 2008, p. 134).

Em 1975, o cantor teve um disco inteiramente censurado. *Let the children hear the music* (Deixem as crianças ouvirem a[s] música[s]) foi produzido durante seu autoexílio, em Londres, com apenas duas canções em português. Quando ele chegou ao país para o lançamento – já com 59 canções proibidas pela Censura –, descobriu que a Polícia Federal recomendou o não lançamento do disco em inglês. Taiguara argumentou sobre a falta de legislação e ameaçou ir à imprensa, mas acabou desistindo, para não prejudicar a gravadora EMI-Odeon nem sua própria carreira (Cf. SILVA, 2008, p. 132). O caso de Taiguara ilustra bem o despotismo dos militares, já que os censores vetaram a circulação de um álbum²² na íntegra, pelo simples fato de não conseguirem entender do que tratavam as letras.

A Censura Federal proibia quaisquer canções que se opunham ao regime, mas também não deixava escapar nada que fosse “contra a moral e os bons costumes”. Os membros do movimento tropicalista se encaixavam – quase todos – no segundo grupo. Seus cabelos compridos e ideais libertários eram vistos como uma afronta ao regime militar.

Além do veto às letras das canções, os censores também controlavam as capas dos álbuns. Gal Costa e Caetano Veloso foram alguns dos artistas a terem problemas nesse sentido. O álbum *Índia* (1970), de Gal, trazia, na capa, a cantora vestida com a parte de baixo de um biquíni vermelho, enquanto a contracapa era formada por duas fotos dela vestida de índia, com os seios desnudos. O disco foi liberado pela Censura, mas a gravadora precisou esconder a capa, usando um plástico azul.

²² O compositor lançou o disco *Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara* em 1976, aproveitando algumas canções do proibido *Let the children hear the music*; entretanto, o LP foi recolhido após 72 horas do seu lançamento comercial. Indignado, Taiguara deixou novamente o país e só voltou em 1979 (Cf. SILVA, 2008, p. 132).

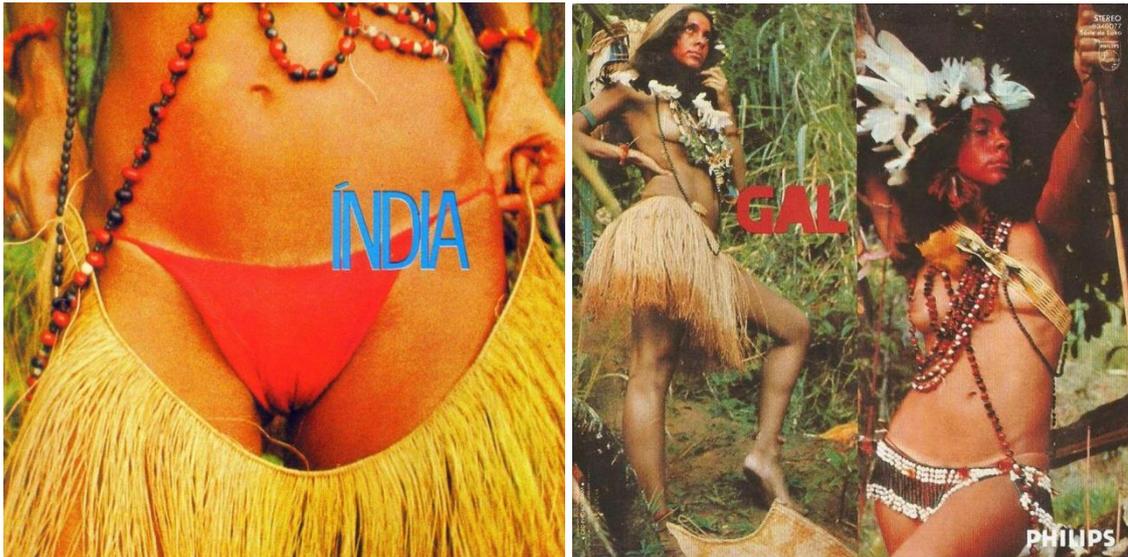


Figura 1: Capa e contracapa de *Índia* (Phillips, 1970)²³

Em 1975, Caetano lançou o disco *Jóia*, cuja capa era composta pelo compositor, sua mulher e seu filho nus sob um fundo branco, com as genitálias de Caetano cobertas por uma ave e dois pequenos desenhos ao fundo. A capa foi proibida e, diferente do que aconteceu com a sensualidade exposta de Gal, a Censura ordenou que a capa de *Jóia* fosse refeita, restando da original somente a ave e outras duas ao lado. A capa original do disco de Caetano apresentava uma releitura de uma foto tradicional de família, com a figura paterna de pé, tendo sob seus pés a mulher-mãe e o filho, no colo desta, evocando uma desconstrução provocativa da família tradicional, tão evocada pela moral ditatorial e de parte da sociedade civil que apoiara o golpe. Ao contrário da moral repressora da família tradicional, a de Caetano, revela, aponta para o desmascaramento social, ao mesmo tempo que se associa ao casal adâmico bíblico, sugerindo, por um lado, sua pureza; por outro, sua desobediência a Deus, ao exibir o filho, fruto do pecado original.

²³ Disponível em: http://www.galcosta.com.br/sec_discografia_list.php?page=2. Acesso em: 12 abr 2017.

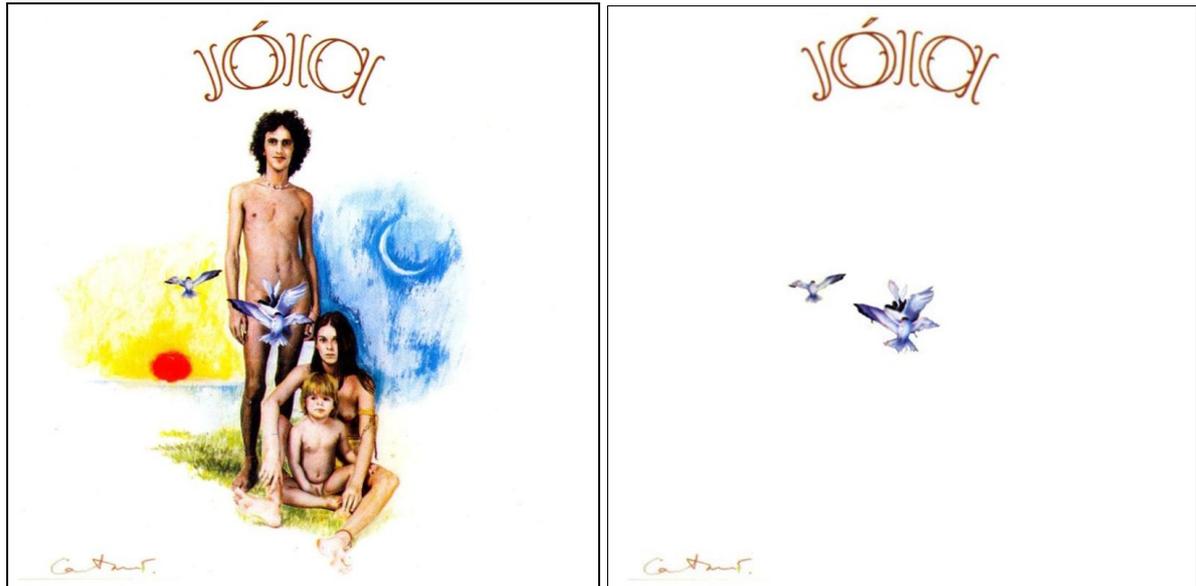


Figura 2: Capas de *Jóia* antes e depois da Censura (Phillips, 1975)²⁴.

“Bolsa de Amores” (1971), de Chico Buarque, ilustra bem o que chamamos de censura arbitrária, pois a canção foi vetada não por razões políticas, mas por valores morais, consagrados por uma ideia de organização familiar tradicional, ancorada em uma ótica pequeno-burguesa. No relatório que acompanha o veto da canção, o parecerista declara:

Vetado por ter o autor empregado palavras comuns ao linguajar da bolsa de valores, mas que não se adaptam a uma mulher principalmente em letra de música popular. **O autor parece estar de uns tempos para cá muito “preocupado” em denegrir a reputação de todas as mulheres** vide uma de suas últimas composições – “Minha história” - que relata a vida do filho de uma prostituta (grifos nossos).

No texto, além de apontamentos de ordem diversa da política, o censor sugere o cuidado que se tinha com a análise de qualquer canção de Chico, o que levou o compositor a declarar, em tom queixoso, que de cada três músicas enviadas para a Censura, somente uma era aprovada e com ressalvas, conforme lembra Meneses (1982, p. 38).

²⁴ Disponível em: <http://soulart.org/musica/o-fino-da-mpb-joia-1975>. Acesso em: 12 abr 2017.

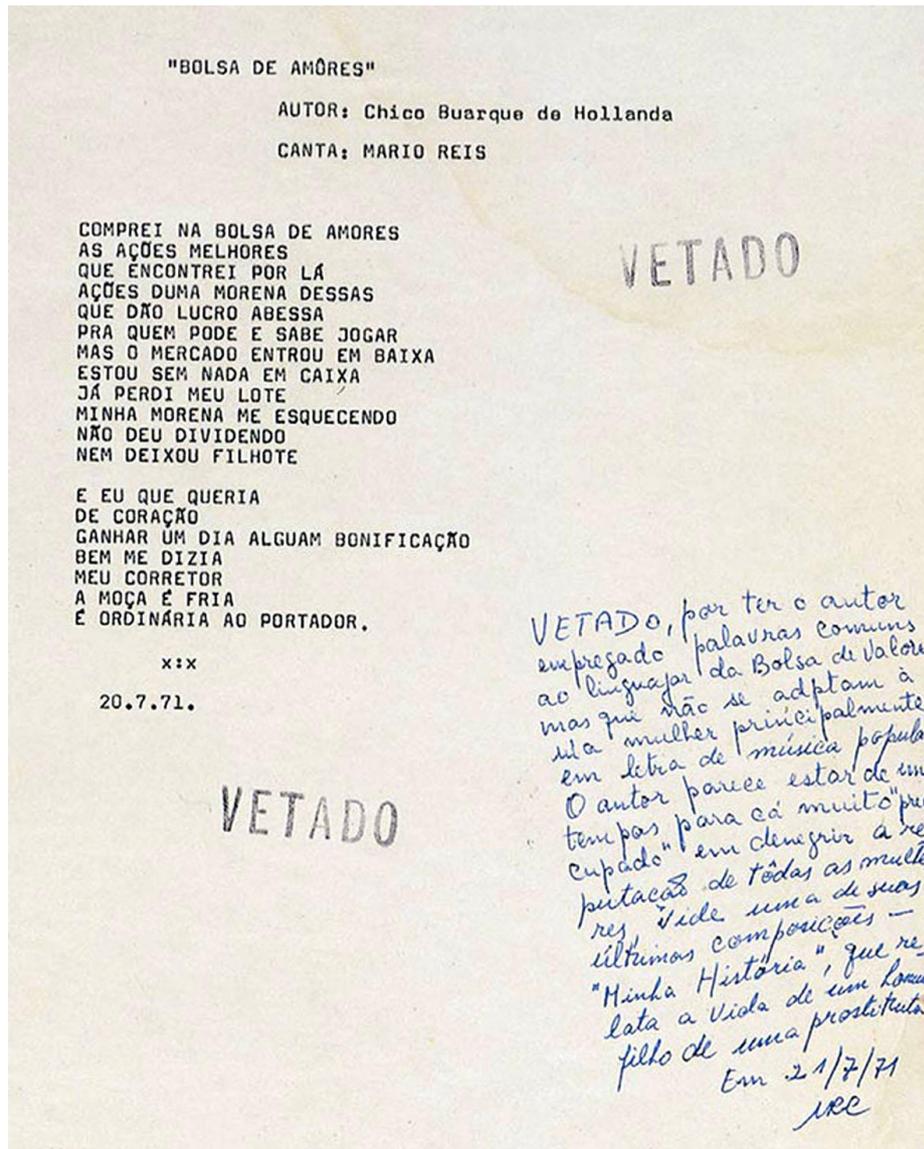


Figura 3 – Relatório com o parecer sobre “Bolsa de Amores” (1971) ²⁵.

Em 1972, Adoniram Barbosa teve a canção “Tiro ao Álvaro” vetada pela Censura. No relatório, o censor circulou as palavras “tauba”, “artomove” e “revolve” e indicou a “falta de gosto” como razão para o veto.

²⁵ Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/clarissapassos/censura-chico-buarque-triste>. Acesso em: 14 abr 2017.

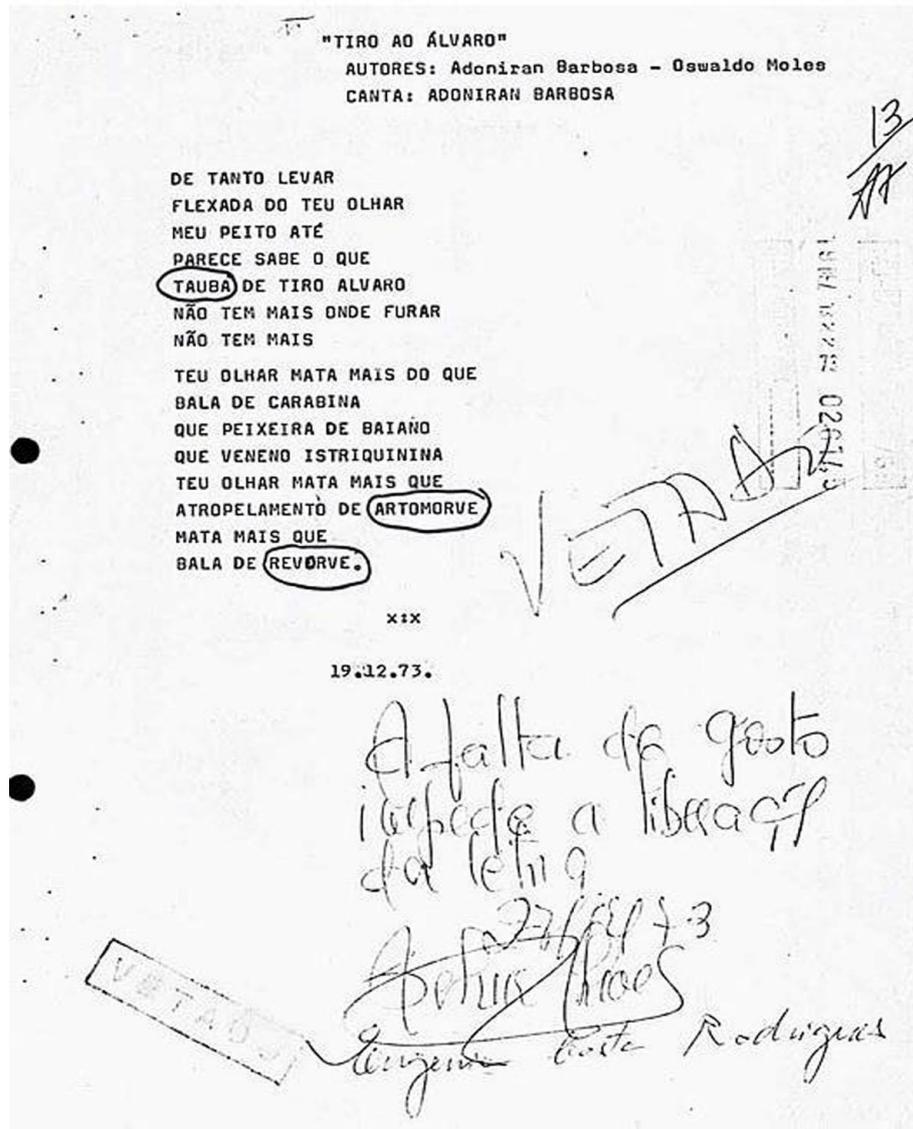


Figura 4 – Relatório com o parecer sobre “Tiro ao Álvaro” (1972)²⁶.

Podemos observar, através destes exemplos retirados de nossa MPB, como estas proibições se davam de forma arbitrária. Com ou sem justificativa, a Censura Federal fragmentava, alterava e proibia quaisquer formas de expressão que não estivessem em concordância com uma lógica interna do censor encarregado ou que ultrapassasse sua capacidade de entendimento, como ilustra muito bem o caso de Taiguara e as letras em língua estrangeira.

²⁶ Disponível em: <http://www.documentosrevelados.com.br/repressao/documento-mostra-censura-da-letra-de-tiro-ao-alvaro-de-adoniram-barbosa/>. Acesso em: 14 abr 2017.

2.3. “Aquilo que o otário silencia”: Chico Buarque e a Censura

Da lista de artistas perseguidos durante o período ditatorial, chama a atenção o nome de Chico Buarque de Hollanda. Na noite de 17 de julho de 1968, a apresentação de sua peça *Roda Viva* foi invadida pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas). O teatro foi depredado e o cenário, destruído, mas o ápice da violência foi o espancamento dos atores do elenco. Ninguém foi responsabilizado. Chico não se deu por vencido e apareceu no dia seguinte na apresentação, solidário aos atores. Contudo, a violência seria repetida alguns meses depois, em Porto Alegre. “De luto”, o autor cancelou a peça, que não mais seria encenada. (Cf. HOMEM, 2009, p. 55).

Cinco dias após o decreto do AI-5, Chico passou por outra situação de violência:

[O compositor] foi retirado de dentro da sua casa, levado para o DOPS e depois para um quartel do Exército. Após o interrogatório, foi informado de que deveria comunicar às autoridades militares toda vez que pretendesse sair da cidade. Era muito constrangimento e desconforto para quem preza e defende a liberdade. Ele já tinha agendada uma viagem para participar de uma feira de disco na França. Dali seguiu para Roma, onde deveria gravar um disco, e lá ficou até março de 1970 (HOMEM, 2009, p. 75).

Após um ano e meio de exílio voluntário e mesmo com o momento conturbado vivido pelo país (o exílio de Gil e Caetano; a aposentadoria compulsória de Vinícius de Moraes; torturas aos presos políticos; repressão aos manifestantes e a instauração da pena de morte, pelo AI-14), o compositor decide voltar ao Brasil quando foi assolado pela dura realidade que só conhecia por relatos. Em entrevista ao Jornal *O Globo*, em 15 de julho de 1979, o compositor ressalta como foi chegar ao Brasil e encontrar o país num estado tão extremo:

Fiquei meio perdido... Eu vim realmente começar a entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, vésperas de copa do mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava pra notar. Aqueles carros entulhados com os "Brasil, ame-o ou deixe-o", ou ainda o "Ame-o ou morra" nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o novo quadro, independentemente de choques ou não. "Muito bem, é aqui que eu vou viver." Que realmente eu já estava aqui de volta. Então fiz o *Apesar de você* (HOLLANDA, 1979, s/p).

Chico, que a essa altura já era um velho conhecido da Censura (sua canção “Tamandaré” tinha sido proibida em 1965),²⁷ havia sido aconselhado pelo compadre Vinícius de Moraes que, se fosse realmente voltar ao Brasil, que voltasse “com barulho” (Cf.

²⁷ “[...] Chico comentava a desvalorização da moeda, brincava com o almirante Joaquim Marques Lisboa, marquês de Tamandaré, estampada nas notas de 1 cruzeiro. A Marinha brasileira entendeu que havia na letra desrespeito à figura de seu patrono, e a música foi proibida” (HOMEM, 2009, p. 34).

HOMEM, 2009, p. 83). O compositor assim o fez, submetendo “Apesar de Você” (1970) à Censura “meio de malcriação”, observa Werneck (Cf. 1999, p.129). Para a surpresa do compositor, a canção foi liberada, e o compacto com “Apesar de você” e “Desalento”, parceria de Chico com Vinícius, foi um sucesso. A canção já havia se tornado o “hino da época”, e o compacto vendido mais de 100 mil cópias, quando o Exército invadiu a fábrica e destruiu o estoque. Um jornal teria anunciado que a canção fora escrita em homenagem ao presidente Médici (Cf. WERNECK, 1999, p.129). A letra da canção, de fato, é uma brilhante ilustração da relação entre Chico (e todos os cidadãos) e a ditadura, conforme trecho selecionado:

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu

Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão
[...]

Segundo Meneses,

“Apesar de Você” apresenta, de um lado, a realidade repressiva do poder [...] regida pelo advérbio hoje, e que configura uma situação de sujeição [...] de escuridão, de represamento de emoções [...] De um outro lado, há a perspectiva de alteração radical dessa situação, num amanhã, quando o galo cantar, o dia raiar [...] (MENESES, 1982, p.76-77, grifos da autora).

A autora ainda divide a estrutura da canção em um “jogo de antíteses que se sucedem” e representam diretamente a opressão do hoje em contraste com a liberdade trazida pelo amanhã, emulando o que ela entende como “semântica da repressão” na obra de Chico:

HOJE	AMANHÃ
gente falando de lado	coro a cantar
grito contido	enorme euforia
escuridão	céu clarear
amor reprimido	a gente se amando sem parar
lágrima rolada	rir
pecado	água nova brotando
samba no escuro	dia raiar
tristeza	manhã renascer
penar	galo a cantar
sofrimento	jardim florescer.

(MENESES, 1982, p. 77)

Chico negou que o “você” da canção fosse o presidente. Quando interrogado sobre o fato, respondeu apenas que seria “uma mulher muito mandona, muito autoritária”, desconversando (WERNECK, 1999, p. 130). A Censura não caiu na conversa do cantor e, além do estrago causado na gravadora, da proibição da execução de “Apesar de você” nas rádios, puniu também o censor responsável por não vetar a canção (Cf. HOMEM, 2009, p. 86).

Outra canção, “Cálice”, havia sido composta para o Festival Phono em 1973, por Chico e Gilberto Gil. O relatório da Censura (Figura 5) traz a palavra “Vetado” por toda a extensão da letra, com destaque para a primeira estrofe, cujo verso “Pai, afasta de mim esse cálice” é repetido três vezes. O censor escreveu ao final de cada um deles “Cale-se”, compreendendo o que a música realmente queria dizer. No mesmo festival, o microfone de Chico parou de funcionar subitamente durante uma apresentação.

A Censura proibiu Chico Buarque e Gilberto Gil de apresentarem o “Cálice” [...]. E havia policiais, disfarçados de cabeludos, desfilando ostensivamente entre os artistas. [...] Na sexta-feira, por exemplo, o microfone de Chico Buarque subitamente entrou em pane quando ele tentou dizer: “Não me deixaram cantar minha música. **Não faz mal, faço outras**” (VEJA apud SILVA, 2008, p. 127-128, grifos nossos).

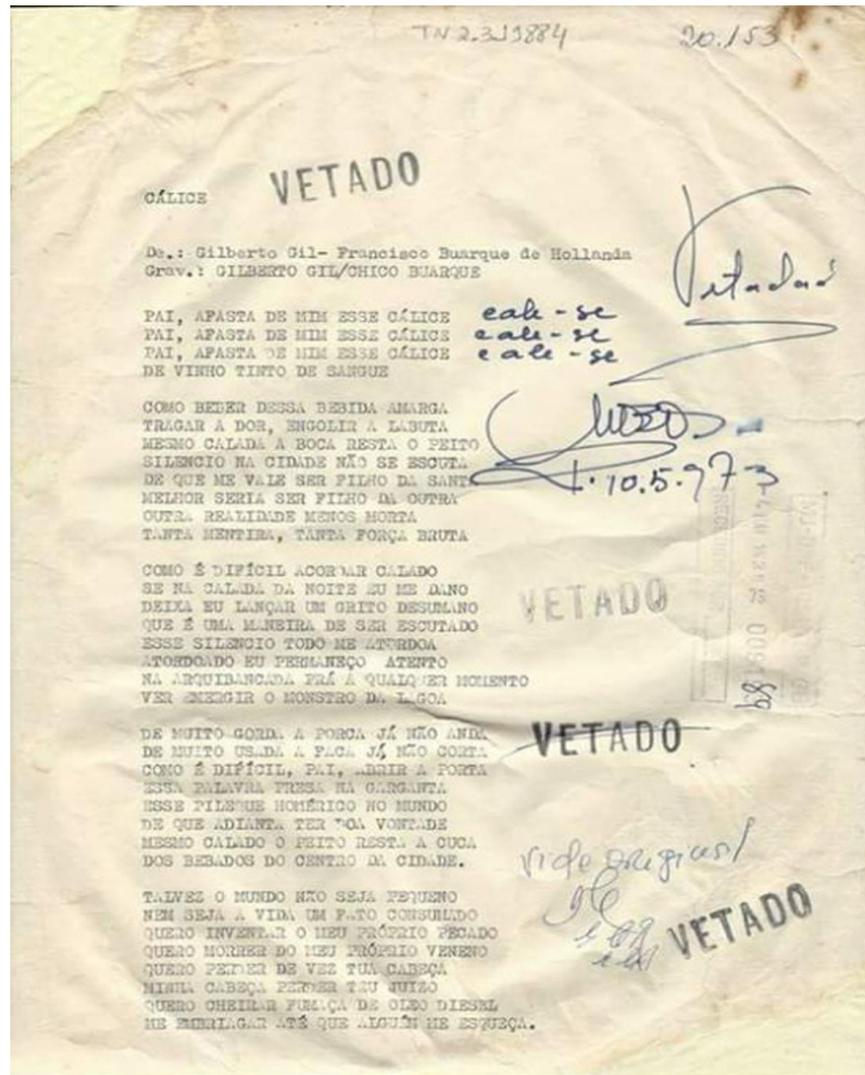


Figura 5 – Parecer da censura sobre a canção “Cálice” (Phonogram, 1973).

Em entrevista à Rádio *Jornal do Brasil*, realizada em 1989, o compositor comentou sobre os problemas enfrentados com o regime militar nas décadas de 1960 e 70:

[...] é evidente que você, uma vez proibido, ficava marcado. Eu e outros autores. Quem tinha uma ou outra música proibida ficava numa espécie de índice da Censura. Então uma música que chegava com meu nome chamava bastante atenção. E eu comecei a sofrer uns cortes bastante arbitrários. (HOLLANDA, 1989, s/p)

Meneses observa como foi sério o “confronto” de Chico com a censura no governo Médici (1982, p. 75). Canções como as já citadas “Apesar de Você” e “Cálice”, “Tanto Mar”²⁸ e “Bolsa de Amores” foram censuradas na totalidade, além de outras que tiveram suas partes cortadas.

²⁸ 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

Outro caso extremo da censura a Chico é a peça *Calabar – O elogio da Traição*. A peça, escrita no final de 1973, em parceria com Ruy Guerra, tratava da história de Domingos Fernandes Calabar, que durante a Insurreição Pernambucana ficou ao lado da Holanda, contra os Portugueses, sendo, por isso, declarado traidor e condenado à morte. Com alguns pontos em comum no enredo, a história da peça remetia ao ocorrido com o capitão Carlos Lamarca, que abandonou o exército para juntar-se à guerrilha. A Censura Federal decretou que a peça foi “avocada por instância superior para reexame do texto”, e um ensaio geral foi montado, no qual compareceriam representantes do órgão. A Censura informou aos advogados do grupo que seriam necessários de três a quatro meses para uma resposta sobre o caso.

Não havia como sustentar tantas bocas por tão longo prazo, e a peça acabou por aí. A imprensa foi impedida de noticiar a proibição e de mencionar a palavra “Calabar”. Nem mesmo um pequeno anúncio no jornal comunicando que a estreia seria adiada *sine die* pôde fazer referência ao nome da peça ou ao teatro onde seria encenada. Seis anos mais tarde, uma nova montagem estrearia – desta vez, liberada pela censura (HOMEM, 2009, p. 110).

O álbum com as canções da peça se chamaria *Chico canta Calabar*, e traria na capa uma pichação com o nome “Calabar” (Figura 6):

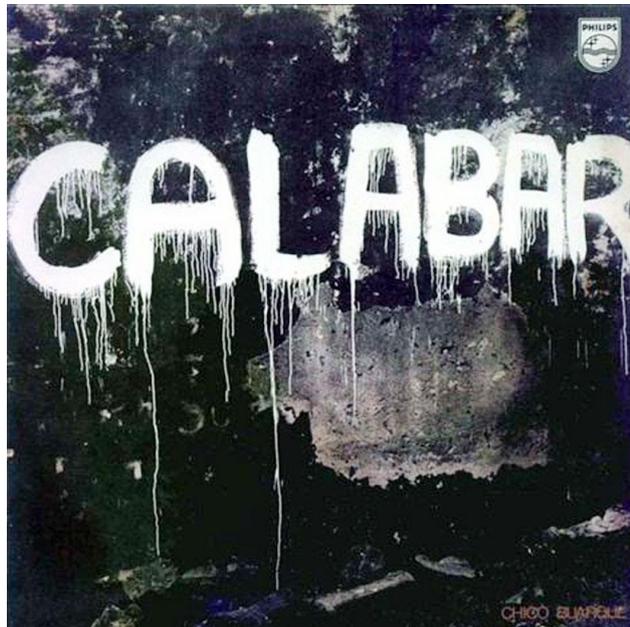


Figura 6: Capa original de *Chico canta Calabar*

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).

Entretanto, com tudo proibido, o título foi trocado por *Chico canta*, impresso na contracapa do álbum, que passou a ser um fundo branco, apenas com a identificação do cantor (Figura 7).

A gravadora teve que substituí-la por uma branca, e o título truncado ficou Chico canta, o que é no mínimo estranho, já que o que se espera de um cantor é que cante. Para denunciar a violência, Chico fez questão que na nova capa constasse a ficha técnica da capa proibida, inclusive os nomes dos fotógrafos, evidenciando assim que algo fora cortado. Foi uma proibição branca, diria Chico anos depois (HOMEM, 2009, p. 110).



Figura 7: Capa e contracapa do álbum *Chico canta* (1973).

Chico, em entrevista ao jornal *Opinião*, em 1974 – que não fora publicada por proibição da Censura – falou sobre o disco *Calabar*:

[...] quem vai comprar um disco que metade das músicas não tem letra? Vale como documento, mas você não pode obrigar as pessoas, ninguém está informado de nada. Não estão informadas, como é que vão comprar um disco de capa toda branca? O título do disco é CHICO CANTA, quer dizer, não tem nada a ver, é a capa que não é capa. Uma porção de músicas sem letra e, aí sim, muito mais presas a uma peça que não houve. Quer dizer... todas as músicas de CALABAR se ressentem da ausência da peça, porque estão muito mais vinculadas a ela (HOLLANDA apud SILVA, 2008, p. 147).

Além da capa original, o disco *Chico Canta*, lançado em 1973, sofreu outros cortes. O verso “além da sífilis, é claro” foi proibido na canção “Fado Tropical”; “Anna de Amsterdam” e “Vence na vida quem diz sim” tiveram suas letras totalmente censuradas, sendo permitidas para o disco apenas as versões instrumentais.

A canção “Bárbara”, cujo nome referencia a viúva de Calabar, teve a palavra “duas”²⁹ cortada, porque sugeriria um relacionamento homossexual entre Anna de Amsterdã e Bárbara, simbolicamente as relações entre Holanda e Brasil (Cf. SILVA, 2008, p. 147). Na canção, o eu lírico – supostamente Anna – se dirige à Bárbara e fala sobre a relação das duas, que, por alguma razão, é “proibida”. Essa proibição pode ser observada nos primeiros versos da terceira estrofe: “Vamos ceder enfim à tentação / Das nossas bocas cruas / E mergulhar no poço escuro de nós duas / Vamos viver agonizando uma paixão vadia / Maravilhosa e transbordante, como uma hemorragia”. “Ceder à tentação” nos remete à algo vetado, proibido, e a palavra “duas”, cortada pela censura, sugere o eu lírico feminino. Na mesma canção, Chico repetiria, inúmeras vezes (pois se trata de uma espécie de refrão), o que a Censura havia proibido: o nome Calabar.

[...] Ele é o meu guerreiro
 Nos colchões de terra
 Nas bandeiras, bons lençóis
 Nas trincheiras, quantos ais, ai
 Cala a boca
 Olha o fogo
 Cala a boca
 Olha a relva
Cala a boca, Barbara
Cala a boca, Barbara [...]

Chico Buarque tinha comprado uma grande briga, e para driblar a Censura e continuar trabalhando precisou recorrer a alguns métodos alternativos. É assim que Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, personagens criados pelo compositor, entram em cena para dizer o que Chico não podia naquele momento. É a “linguagem da fresta”,³⁰ termo cunhado 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).

²⁹ Originalmente, a letra era “Vamos ceder enfim à tentação / Das nossas bocas cruas / E mergulhar no poço escuro de nós duas”. Na gravação do disco, podemos ouvir que Chico não diz a palavra “duas”, o final do verso é emudecido por técnicas de som.

³⁰ 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, através de “viagens”, “portos”, “cais”, “partidas”, “trens”, “estações” ou “festas”, “brincadeiras”, “carnavais”, etc.)” (SILVA, 2008, p. 150), conforme vimos na canção de Milton Nascimento, Lô e Marcio Borges.

Portanto, a “linguagem da fresta”, utilizada por Chico e outros compositores durante o período em que não podiam enfrentar diretamente o regime militar, precisava de outro artefato importante, além da astúcia de quem a empregava; um interlocutor com capacidade de ler entrelinhas, de decodificar o que se queria dizer: “O hermetismo do discurso musical passou a requerer um público-alvo cada vez mais especializado, fiel e atento” (SILVA, 2008, p. 151).

Meneses observa uma característica importante, neste momento, na obra de Chico Buarque, a criatividade voltada para o drible: “O compositor confessa que houve épocas em que sua criatividade estava quase mais voltada para driblar a Censura do que propriamente para a sua música”, expressando sua capacidade de, “como ninguém [...] [,] de lidar com as palavras [...]”, atesta Meneses (1982, p. 39).

Julinho da Adelaide foi levado a sério por Chico, que concedeu uma entrevista ao jornal *Última Hora*. Entrevistado por Mario Prata e Melquíades Cunha Jr., Julinho comparou o trabalho dos censores ao seu e se afirmou o inventor do “samba duplex”,³¹ um tipo de samba que muda de sentido quando necessário.

A semelhança entre o veterano Chico Buarque e o desconhecido Julinho da Adelaide foi percebida por parte dos ouvintes e por alguns críticos; entretanto, a presença do novato era aclamada, o que, para Silva, foi “talvez um pacto silencioso contra a Censura Federal” (SILVA, 2008, p. 125). Julinho, como era de se esperar, não viveu por muito tempo, tendo sido desmascarado pelo *Jornal do Brasil*. A história do compositor, no entanto, pode ser lida como um capítulo importante na luta contra a ditadura e, ainda, na história da nossa música popular e sua censura, conforme observa Silva (Cf. 2008, p. 142), além de ser um fato que repercute nas estratégias malandras de Chico como compositor.

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

³¹ Em entrevista ao Jornal *Última Hora*, Julinho explica o que é um samba duplex: “São sambas que você pode mudar, entende? Por exemplo, esse que eu fiz agora pode mudar... é sobre o problema da meningite que o Leonel falou que tinha isso aí. Falou: ‘Olha, vai para lá e cuidado com a meningite’. Ele me explicou o que significava, porque eu não leio muito jornal. Ele é que lê mais. Aí eu fiz o samba no meio do caminho que diz assim: ‘Eu fui para São Paulo com a Judite, só saí de lá com meningite.’ Agora, do jeito que é feito a música, dá pra cantar.... porque eu sei que tem umas propagandas de vir para São Paulo nos fins-de-semana e tal. Eu não quero prejudicar ninguém. Pode dar problema isso. Se der problema: ‘Eu fui para São Paulo com meningite e sai de lá com a Judite’, Inclusive, fica como se São Paulo tivesse curado a meningite. [...] ...o samba é duplex. Se eu tivesse chegado com a Judite, cheguei de algum lugar, da Bahia, pode ser que ela seja baiana. Se eu tivesse chegado com a baiana e saísse com a Judite, então a Judite é paulista. O samba é duplex. Inclusive eu faço adaptação de samba. Tenho umas ideias pra contar agora para o Vinícius de Moraes, que admiro muito” (ADELAIDE apud *Última hora*, 1974, s/p).

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, disco composto por canções novas de outros compositores, como Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, e de nomes importantes da música brasileira, como Noel Rosa e Geraldo Pereira, compositores tão malandros quanto o próprio Chico. 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:³² uma canção que se expressa pelo meio de sua não comunicação, funcionando como uma canção que se autocensura, conforme veremos.

³² Paulinho da Viola teve apenas uma canção proibida, “Meu Sapato” (1971), conforme artigo do jornal *O Globo*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/musica/letras-originais-censuradas-de-candeia-paulinho-da-viola-outros-bambas-sao-reveladas-21115187#ixzz4cQuIy6Xc>. Acesso em: 15 abr. 2017.

3. “ENQUANTO EU PUDER CANTAR, ALGUÉM VAI TER QUE ME OUVIR”

Neste capítulo apresentaremos análises das canções propostas, que foram organizadas em três grupos. O primeiro grupo trata majoritariamente das canções do disco *Construção* e denuncia um Brasil diferente da propaganda militar, evidenciando como o “milagre econômico” se apresentava em oposição à realidade brasileira: “Deus lhe pague”, “Construção”, “Cotidiano”, “Minha História”. Neste grupo, inserimos a canção “Filosofia” (1933), de Noel Rosa, que, apesar de pertencer ao disco *Sinal Fechado*, será lida como uma síntese do que Chico concebe em *Construção*.

O segundo e terceiro grupos contemplam canções do álbum *Construção* e *Sinal Fechado*, observando como estas podem ser lidas por um discurso duplo, que revela, por meio de uma linguagem cifrada, o autoritarismo do regime militar brasileiro, conforme ocorre em “Apesar de Você”, segundo vimos.

No segundo grupo, analisaremos as canções “Cordão”, “Samba de Orly” e “Valsinha”, do álbum *Construção*. No terceiro grupo, nossa atenção se voltará para as canções “Festa Imodesta”, “Copo Vazio”, “Acorda, Amor” “Me deixe mudo” e “Sinal Fechado”, do disco homônimo, *Sinal Fechado*.

3.1. *Construção*, de Chico Buarque: revelações de um outro Brasil

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”, 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.

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

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.

Apesar de o objetivo principal de nossa pesquisa ser a análise das letras das canções dos álbuns destacados, é importante pensarmos a capa e a contracapa como elementos do conjunto, formado ainda pelo encarte, visto que é a partir deles que o ouvinte inicia a fruição do disco.

A capa de *Construção* retrata o compositor de forma simples, em uma fotografia clássica centralizada sob um fundo ocre, uma variação do marrom (Figura 8). 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”.

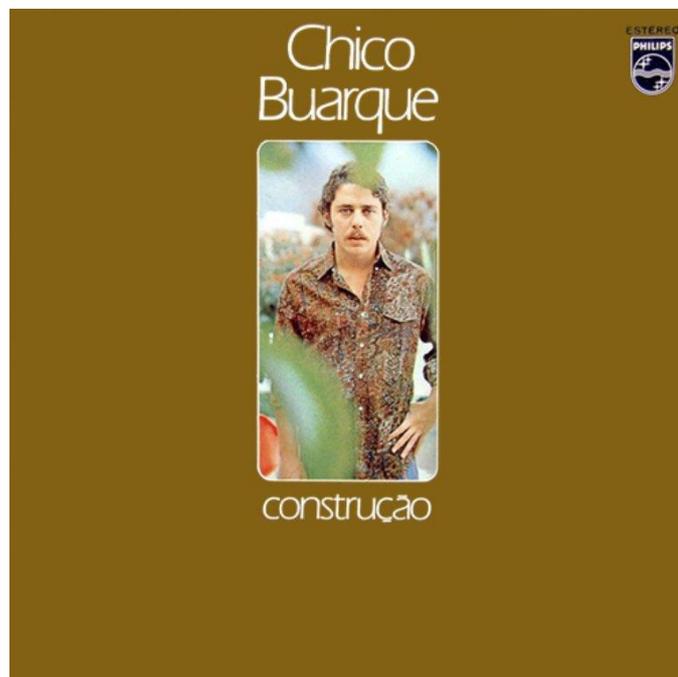


Figura 8: Capa de *Construção* (Phillips, 1971).

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.³³ 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 9) 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 9: Contracapa de *Construção* (Phillips, 1971)

³³ 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).

3.1.1. Minha filosofia: cantar os marginalizados e revelar o país

Chico Buarque é um compositor oriundo da classe média intelectual, que, entretanto, destaca, em sua obra, elementos da cultura e das classes populares. Em *Música popular brasileira e poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira*, Luciano Cavalcanti procura destacar, por meio de um estudo comparativo, o olhar de Chico Buarque e Manuel Bandeira para o que ele chama de “desvalidos”.³⁴

Considerando essa opção estética de Chico, Cavalcanti analisa alguns personagens principais de canções do compositor, observando, aí, o traço *gauche*. O termo *gauche*, que em francês significa “esquerda”, em oposição à direita, cujo significado remete à retidão, ao correto, alude, em nossa tradição literária, ao “Poema de sete faces”, do mineiro Carlos Drummond de Andrade, que o conota como aquele que está fora do padrão, marginal. Desta forma, o termo “gauche” tanto em Drummond quanto em Chico Buarque diz respeito àquele que não está adequado ao mundo e sua organização social, sendo, portanto, repellido por ele. Este sujeito apresenta o constante incômodo de pertencer a um mundo ao qual não se adapta.

Alcides Villaça, em “Drummond: Primeira Poesia”, observa, a respeito do gauchismo de Drummond, a emergência de um anti-herói, que se opõe ao herói clássico, que representa o “correto”, o “bom”. Villaça reflete:

Bem examinados, os termos [torto, sombra e *gauche*, citados no poema de Drummond] parecem sugerir desvios de uma ordem convencional, antítese desta, cujos correspondentes diretos seriam o iluminado, o direito, o retilíneo – que trazem por analogia os predicados de equilíbrio, da racionalidade, da adaptabilidade. Desmembrando-se mais possibilidades analógicas, todo um universo se constituiria com a reserva ético-político-moral de homens probos, de inegável retidão, centralizados com clareza numa sociedade bem comportada. (VILLAÇA, 2003, p. 25-26).

Esse “gosto” pelo que está fora dos padrões é, na obra de Chico, uma forma de resistência, pois vai contra o que se espera de temas e personagens de canções. Em “Até o fim” (1978), por exemplo, podemos observar a construção de um personagem principal como o anti-herói, o “desvalido”, o *gauche* do Drummond (na releitura que Chico faz do “Poema de sete faces”). Na canção, o eu lírico refaz os versos introdutórios do poema de Drummond, apontando a fase negativa de seu anjo, que o predestina a ser “errado assim”:

³⁴ Para Cavalcanti, “Uma presença constante tanto na obra poética de Manuel Bandeira quanto na obra poética de Chico Buarque é a dos desvalidos. Em suas obras, se configura uma galeria de desqualificados, tanto social quanto moralmente, como por exemplo, as pessoas pobres, trabalhadores assalariados (pedreiro e operário) e autônomos de baixa renda (camelôs e vendedores ambulantes); as pessoas que não seguem a moral e os bons costumes da tradição pequeno burguesa e cristã (malandros, prostitutas, travestis); além das pessoas humildes moradoras dos subúrbios e favelas” (2007, p. 146).

Quando nasci veio um anjo safado
 O chato do querubim
 E decretou que eu estava predestinado
 A ser errado assim
 Já de saída a minha estrada entortou
 Mas vou até o fim [...]

Podemos observar que a postura *gauche* é, de certa forma, inevitável, pois o tal “anjo safado, o chato do querubim”, por meio de um decreto, definiu o comportamento do eu lírico, “ser errado assim”. Desse modo, a canção reafirma, a cada novo trecho, a predestinação do eu lírico: “Um bom futuro é o que jamais me esperou”; “criei barriga, a minha mula empacou”; “Não tem cigarro acabou minha renda”; “Que decretou que eu tava predestinado a ser todo ruim”. Os trechos destacados acima têm conotação negativa e oposição clara ao que seria mais adequado esteticamente e esperado de um protagonista: um futuro de sucesso, um corpo atlético e um carro, dinheiro e ser bom na vida. Assim, o anti-herói presente na canção é uma forma de contestação, “pois a ruptura com o poder deverá englobar uma ruptura com o vocabulário do poder”, conforme aponta Meneses (1982, p. 190-191). Isso estaria ligado, assim, a uma postura estético-política do compositor, que se faz presente em sua obra, como afirmam muitos dos personagens do álbum *Construção*.

Luciano Cavalcanti, em “Poesia e humildade em Chico Buarque de Holanda: ‘Pedro Pedreiro’ ou ‘Quem espera nunca alcança’”, compara essa escolha estilística de Chico ao fazer poético de Manuel Bandeira. Para ele, a “atitude humilde” de Chico é semelhante à de Bandeira, já que o compositor busca construir

[...] com extremo cuidado, apuro técnico e economia verbal suas composições, conjuntamente com elementos provenientes da classe pobre e o seu mundo existencial, unindo forma e fundo em um organismo vivo, característica do compositor que fez com que muitas de suas composições recebessem o *status* de poema (CAVALCANTI, 2017, s/p).

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, propagandeados pelo regime militar. Neste tópico, daremos vazão a esses personagens, e às angústias derivadas de sua exclusão social e moral. Além das canções “Deus lhe pague”, “Construção”, “Cotidiano” e “Minha História”, que figuram no álbum *Construção*, analisaremos, aqui, a canção “Filosofia” (1933), de Noel Rosa,³⁵ do álbum

³⁵ Noel Rosa, boêmio incurável e “escravo de seu próprio samba”, descreve um comportamento “gauche” em “Filosofia”. A curta vida de Noel (1910 – 1937) foi testemunha de seus excessos. O compositor morreu de tuberculose aos 27 anos. Mesmo após ser diagnosticado e fortemente advertido pelos médicos, Noel manteve seus hábitos boêmios até o fim de sua vida. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/noel-rosa/biografia>. Acesso em: 20 jun 2017.

Sinal Fechado, justamente por compreendê-la como uma espécie de “manifesto do gauchismo”.

Em “Filosofia”, o eu lírico fala sobre sua filosofia torta, evidenciando o comportamento “anti-heroico”:

O mundo me condena, e ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome
Deixando de saber se eu vou morrer de sede
Ou se vou morrer de fome

Mas a filosofia hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nesta prontidão sem fim
Vou fingindo que sou rico
Pra ninguém zombar de mim

Não me incomodo que você me diga
Que a sociedade é minha inimiga
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo
Quanto a você da aristocracia
Que tem dinheiro, mas não compra alegria
Há de viver eternamente sendo escrava dessa gente
Que cultiva hipocrisia

Evidenciando a postura *gauche*, Chico se coloca, por meio da interpretação da canção de Noel, em oposição ao estabelecido. Assim como a “malandragem” presente em parte de seu cancionário, o eu lírico “errado” de “Filosofia” se insere em um contexto de oposição ao sistema moral adequado, sobretudo se pensarmos no período ditatorial, que por meio de um conjunto de regras estabelecidas pelos Atos Institucionais presava pela moral e pelos bons costumes e definia regras de conduta para a sociedade brasileira. Assim como Noel, Chico é “escravo de seu samba” e sua missão em “Filosofia” é clara: cantar, mesmo sob protestos, inibições, inimizades e zombarias, a vida dos que não se ajustam à hipocrisia e ao dinheiro, daqueles que se recusam a “viver eternamente sendo escrava dessa gente / Que cultiva hipocrisia”. Seu comportamento *gauche* é também contestador, porque vai contra o “correto”, contra a “ordem” estabelecida pela mentira e pelo *status* social. Essa ordem é, para Chico, algo que não deve ser respeitado, mas alvo de ironia, tal qual a empregada por Noel na canção e na vida.

Já na primeira estrofe de “Filosofia”, emerge a figura do “desvalido”:

O mundo me condena, e ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome
Deixando de saber se eu vou morrer de sede
Ou se vou morrer de fome

O eu lírico da canção evidencia sua posição marginal em relação ao mundo que o condena e que não se importa com as consequências de suas privações (fome ou sede). Tal situação, circunscrita, num primeiro momento, à época de produção da canção; cantada por Chico Buarque, em meados da década de 1970, revela a permanência dessa situação de desamparo e de exclusão social, contrapondo-se ao discurso oficial do governo, que pregava o milagre econômico brasileiro e uma justa distribuição de renda. Além disso, os versos “O mundo me condena, e ninguém tem pena / Falando sempre mal do meu nome” representam bem a Censura e os militares, que denegriam a imagem de Chico.

A canção trata de pontuar a existência de dois mundos: o mundo dos ricos, denominado como o da “aristocracia”, e o dos pobres (daqueles que vivem numa “prontidão sem fim”), alertando para um antagonismo social. Do lado dos ricos, está a hipocrisia; do lado dos pobres, a filosofia, que ajuda a refletir sobre a situação e a transformar a carência em instrumento de denúncia, de ironia, mas, sobretudo, de indiferença a valores que apregoam a mentira:

Mas a filosofia hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nesta prontidão sem fim

Mas a que hipocrisia poderia referir-se à canção em plena década de 1970? Àquela construída pelo discurso do regime militar que vendia a imagem de um país rico e sem desigualdades sociais, que alardeava, sob a censura, que não existiam resistência e violência, e que esta, se ocorria, estava ao lado dos “terroristas” da esquerda, os chamados “subversivos”. A filosofia que auxilia o eu lírico é também o conhecimento, a sabedoria, única saída possível para a opressão. O pensamento leva ao rompimento com a ordem do mecânico, do oprimido, aquele que se submete a uma hierarquia sem questioná-la. Com efeito, a filosofia de Chico/Noel é a filosofia de todos os artistas que se engajaram no período ditatorial e preferiram continuar a produzir cultura para combater a alienação que o regime trazia consigo.

A escolha da canção de Noel, para figurar em *Sinal Fechado*, não é sem razão, como vemos. “Filosofia” é construída por uma voz marginal, que se afirma contrária ao *status quo*; naquele momento, representado por um estado ditatorial. O samba, muito presente na obra de Chico, aparece aqui como elemento libertador, pois por meio dele o sujeito oprimido pode se proteger de uma sociedade inimiga, dominada, naquele momento, pelos militares:

Não me incomodo que você me diga
Que a sociedade é minha inimiga
Pois cantando neste mundo

Vivo escravo do meu samba, muito embora vagabundo

O samba, conforme observa Cláudia Matos, em “O Samba e Seu lugar”, é território de prazer das classes oprimidas: “Se atentarmos para o objetivo mais imediato e manifesto do acontecimento-samba, veremos que se trata, antes de qualquer coisa, de uma brincadeira, de uma fonte de prazer lúdico para os que dele participam” (MATOS, 1982, p. 31). Para a autora, o trabalho em excesso e desvalorizado e as relações desequilibradas entre a força de trabalho e o capital estão na direção oposta ao samba, pois são fatores associados ao desprazer. O samba é, então, a ode ao prazer lúdico em oposição ao sistema injusto que rege as relações sociais (Cf. MATOS, 1982, p. 31).

“Filosofia” pode ser lida como uma síntese das ideias de Chico, ideias que permeiam principalmente o disco *Construção*. Assim como na canção de Noel, a presença do ser marginal/marginalizado está por todo o cancioneiro de Chico, pois o compositor revela, conforme aponta Cavalcanti, o “pequeno”, o “desvalido” (CAVALCANTI, 2007, p. 146).

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 Ihe 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. Homem relata como Chico “inventou as coisas para Deus pagar”:

De algumas delas Deus nem sequer tomou conhecimento, como o verso “dessa tempestade que está aí”, que teve de ser substituído por outro do qual ele não se lembra mais, tantas foram as vezes em que teve que usar esse tipo de expediente para que a letra fosse liberada (HOMEM, 2009, p.100)

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.

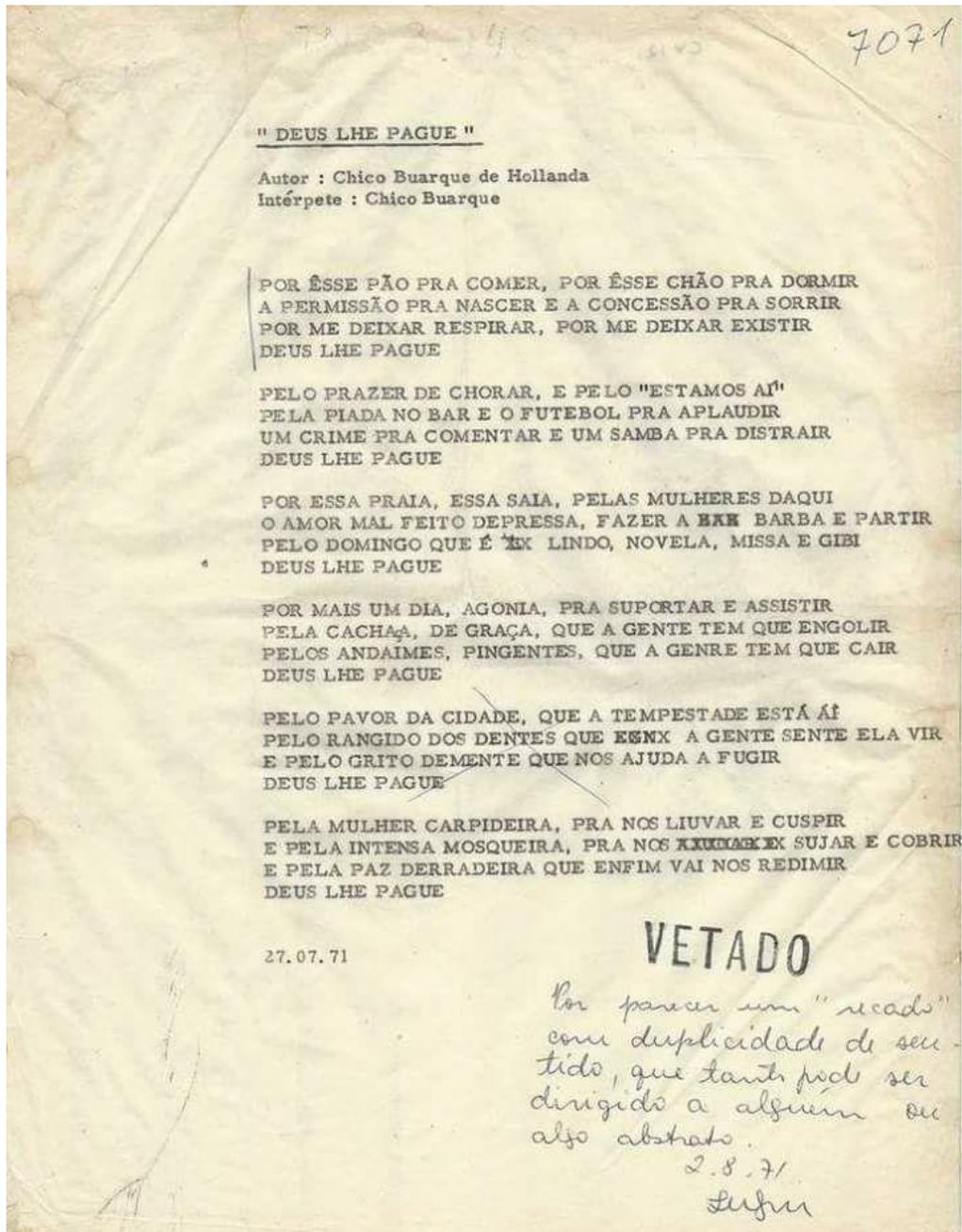


Figura 10: Relatório com o parecer sobre "Deus lhe Pague" (1971).

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.

Há aí todo o percurso de uma existência alienada (no sentido jurídico e primitivo, de algo que não pertence ao próprio indivíduo, mas ao outro: *alienus*). Desde a “certidão pra nascer” do segundo verso, até a alusão ao enterro, do final do poema (mulher carpideira, moscas, paz derradeira), nada pertence ao sujeito (sujeito?), pois ele tudo agradece ao outro. (MENESES, 1982, p. 82-83, grifos da autora).

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 sujeito, 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 ainda agradece. Essa opressão sentida pelo eu lírico se relaciona diretamente com o momento vivido pelo país após o golpe militar, no período ditatorial, em que um “ente superior”, que pode ser lido como o Estado, controlava toda a nação pelos Atos Institucionais.

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 entoia “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.

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

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 da segunda estrofe é o lazer, evocando a estratégia política do “pão e circo”,³⁶ 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).

A terceira estrofe traz a automatização de alguns elementos cotidianos, como o “amor malfeito depressa, fazer a barba e partir”, assim como outras distrações simples e ao mesmo tempo alienantes (“Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui”, “Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi”). Essa estrofe também tem seu refrão cantado por Chico e seu coro.

Na quarta estrofe da canção, Meneses destaca o paralelismo sintático presente nos versos “Pela cachaça de **graça** que a gente tem que engolir / Pela fumaça, **desgraça**, que a gente tem que tossir” (grifos nossos), observando que “o contraponto das rimas de cada segmento dos dois versos, a localização dos termos no contexto de ambos os sintagmas, levam a um equacionamento **de graça** e **desgraça**: uma identificação. Aquilo que o sistema oferece de graça é uma desgraça” (MENESES, 1982, p. 84, grifos da autora). Este paralelismo também se insere no processo industrial de mecanização do sujeito, na transformação do operário em homem máquina, aquele que não pensa e não questiona, apenas reproduz e produz. Além disso, a referência ao trabalho, mesmo em condições precárias (“Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair”), evidencia, mais uma vez, a alienação e a opressão, que cumprem o mesmo papel: ambos cegam/impedem de ver os fatos como eles são, fazendo engolir a fumaça e todo o resto sem contestação.

Para Rosa, a canção sofre uma ruptura a partir deste momento, pois as primeiras três estrofes 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

³⁶ 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).

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. O tom da canção é alterado pelo registro musical mais agudo do coro e por um sugestivo abafamento da voz do compositor.

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”) não manifestam agradecimento e, sim, simbolizam muito mais um “apelo à justiça divina” (ROSA, 2013, p. 197). O apelo é enfatizado pela última estrofe, que alude à morte:

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

Considerando esta leitura, a última estrofe, a derradeira, 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 última canção do lado A do álbum, “Construção”, que também nomeia o disco. A canção é uma narrativa que conta um dia de trabalho de um operário em uma construção, por meio de versos terminados em proparoxítonas, nos quais todos os verbos estão no pretérito, indicando ações encerradas, que já 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

Embora a letra da canção esteja aqui disposta conforme a contracapa do álbum, em nossa análise, reorganizaremos os 41 versos de Chico em três grandes estrofes, conforme se segue, a fim de observarmos como a terceira grande estrofe da canção deriva das duas anteriores, reduzida em número de versos.

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 ressalta 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”,³⁷ canção que narra o cotidiano de “pedreiro penseiro 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

³⁷ 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).

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”:

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

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:

[...]
 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

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

Para Perrone, a “inclusão enfática de ‘Deus lhe Pague’ fortalece o impacto de denúncia de ‘Construção’. Em um nível estritamente referencial, ‘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”.

O sujeito-máquina aparece em três das cinco canções analisadas neste tópico. O trabalhador submisso e massificado que engole a fumaça e a desgraça em “Deus lhe pague” aparece, aqui, em forma e conteúdo: “Subiu a construção como se fosse máquina”. Este verso mostra a habilidade do pedreiro em executar uma atividade, pois o faz rotineiramente, de forma incessante, tornando-a mecânica. Além disso, a repetição das ações no decorrer da canção evidencia a rotina: temos, aqui, a narrativa dos últimos momentos de alguém que reproduz as mesmas ações sempre.³⁸

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,

³⁸ A outra canção cuja presença do sujeito se torna mecanizada é “Cotidiano”, que analisaremos adiante.

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).

A ação do último verso “Ergueu no patamar quatro paredes flácidas” traz a inversão do que deveria ser o padrão. Paredes sólidas que se tornam flácidas com o tempo, assim como processos repetitivos que, além de mecanizar o ser humano podem causar o efeito inverso ao aprimoramento: as falhas. Após a queda, o sujeito “se acabou no chão como um pacote”, a princípio flácido, como seria um pacote que cai de uma determinada altura, depois tímido e então bêbado. A alusão ao álcool como elemento anestésico se faz presente, uma vez que em meio a uma vida angustiante, ele dá prazer e embriaga (e, portanto, interfere na capacidade reflexiva do sujeito). Ao mesmo tempo, o álcool funciona como elemento que faz o sujeito sair da “ordem”, garantindo-lhe “sobrevida” e humanidade, impedindo o sujeito de se mecanizar.

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).

Meneses observa, ainda, a respeito da 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), pois o personagem é apresentado, a partir de sua vida, seus modos, seu trabalho e sua morte. A ensaísta aponta 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).

“Construção” é uma metáfora eficaz da relação do homem com o capitalismo. O pedreiro constrói um imóvel ao qual nunca terá acesso. Ao mesmo tempo em que ele está dentro, está fora, à margem do sistema, pois

[...] seu acesso a esse sistema se reduz a uma função de obreiro desqualificado, sendo dele excluído, antes mesmo de sua morte, pela expropriação dos frutos de seu trabalho, ou seja, dos bens de produção. [...] Assim, a única possibilidade de inserção do personagem de “Construção” no seu espaço de trabalho é como um excluído, um alienado, um *outro* (FARIAS, 2013, p. 324, grifo da autora).

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), além de produzir 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, como vemos, mesmo sem se referir diretamente ao “milagre econômico”, alude a este todo o tempo, por meio do descortinamento da violência social cotidiana do trabalhador:

Violência da metáfora da queda. Violência da vida política. Violência da vida econômica. “A economia vai bem, mas o povo vai mal”, é a frase de Médici [...]. Com efeito, enquanto o Produto Interno Bruto crescia vangloriadamente, o proletariado se pauperizava: estava-se à espera de que o bolo crescesse, para depois dividi-lo (MENESES, 1982, p. 157-158).

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 desvencilhar do engessamento opressor da sociedade “imaginada e construída” pelo discurso positivo do país, conforme a propaganda do estado ditatorial.

“Cotidiano” enuncia em seu título seu tema principal: a rotina. O eu lírico narra seu percurso, em um espaço de tempo limitado, mas que se repete sempre:

Todo dia ela faz tudo sempre igual
Me sacode às seis horas da manhã
Me sorri um sorriso pontual
E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pr’eu me cuidar
E essas coisas que diz toda mulher
Diz que está me esperando pro jantar
E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar
Meio dia eu só penso em dizer não
Depois penso na vida pra levar
E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar
Ela pega e me espera no portão
Diz que está muito louca pra beijar
E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pra eu não me afastar

Meia-noite ela jura eterno amor
 E me aperta pr'eu quase sufocar
 E me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual
 Me sacode às seis horas da manhã
 Me sorri um sorriso pontual
 E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pr'eu me cuidar
 E essas coisas que diz toda mulher
 Diz que está me esperando pro jantar
 E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar
 Meio dia eu só penso em dizer não
 Depois penso na vida pra levar
 E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar
 Ela pega e me espera no portão
 Diz que está muito louca pra beijar
 E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pra eu não me afastar
 Meia-noite ela jura eterno amor
 E me aperta pr'eu quase sufocar
 E me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual
 Me sacode às seis horas da manhã
 Me sorri um sorriso pontual
 E me beija com a boca de hortelã

Assim como em “Deus lhe pague”, “Cotidiano” também se estrutura através de uma fórmula frasal. Nove das onze estrofes que narram as pequenas atividades rotineiras de um trabalhador começam com a expressão “Todo dia”. A partir desta observação, retomamos as considerações da mecanização massacrante de “Construção” e da monotonia estrutural de “Deus lhe pague”, corroboradas pelo verso de abertura da canção “Todo dia ela **faz tudo sempre igual**” (grifos nossos).

Cilene Pereira, no artigo “‘A dor da gente não sai no jornal’: poesia, canção e política”, observa

[...] a circularidade temporal por meio da marcação das horas (‘seis horas da manhã’; ‘meio dia’; ‘seis da tarde’; ‘meia-noite’). Essa repetição é assinalada inclusive pela melodia monótona que vai sendo acrescida de instrumentos de sopro e, mais ao final, depois de inúmeras repetições, de variações de cordas que marcam a tragicidade das personagens (PEREIRA, 2016, p. 11-12).

Os horários bem definidos apontam para a rigidez habitual do eu lírico, que é controlado por um ente maior, por um sistema que delimita o que deve ser feito, a que horas deve ser feito e como deve ser feito. A mulher funciona como o lembrete dessa rigidez, porque é ela a responsável por “controlar” os horários e as ações: “Todo dia **ela** faz tudo sempre igual” (grifos nossos).

O aprisionamento do sujeito é mimetizado, segundo Pereira, pela instrumentalização da canção, pois

[...] o solo de trompete no início e no final do samba ajuda a compor a circularidade da canção, evidenciando o aprisionamento contínuo das personagens àquele universo massacrante e monótono. Essa repetição mimetiza as ações das personagens, sugerindo a mecanização de seus gestos. (PEREIRA, 2016, p. 12)

Este solo de trompete inicial é acompanhado somente por acordes de um violão, e o arranjo evolui para um samba cadenciado quando uma voz que ecoa começa a cantar. As estrofes são “separadas” por uma pausa na cadência, e instrumentos vão sendo acrescentados no decorrer da canção, causando uma tensão melódica que tem seu ápice na última estrofe, encerrada pelo mesmo trompete do início, explicitando a circularidade apontada por Pereira.

A tensão sonora acompanha o rito do eu lírico masculino, que sabe exatamente como será seu dia de trabalho. Há, no entanto, um segundo personagem importante nesta história, a mulher, que delimita as práticas do eu lírico: “Todo dia ela faz tudo sempre igual / Me sacode às seis horas da manhã”; “Diz que está me esperando pro jantar”; “Seis da tarde, como era de se esperar / Ela pega e me espera no portão”; “Toda noite ela diz pr’eu não me afastar”. Uma primeira leitura sugere uma mulher que, assim como o sistema, comprime a vida do sujeito, regulando sua rotina, intensificando o fastio e a mecanização das ações. Essa mulher contribui para a exaustão do eu lírico, até “quase sufocar”.

Manoel Tosta Berlinck, no artigo “Sossega Leão! algumas considerações sobre o samba como forma de cultura popular”, observa que o tipo feminino exposto em “Cotidiano” é aquele que ele chama de “doméstica”:

A visão da mulher doméstica corresponde a uma determinada ordem social que se fundamenta na repetição e padronização das ações sociais que são reguladas por normas institucionalizadas e que se expressam na domesticidade, na hora certa, naquilo que se denomina cotidiano (BERLINCK, 1976, p. 103).

A mulher “doméstica” é aquela, portanto, que administra o mundo masculino (“Me sacode às seis horas da manhã”, “Diz que está me esperando pro jantar”), que cuida do homem (“ela diz que é pr’eu me cuidar”) e que o ama (“E me beija com a boca de paixão”).

Entretanto, para Berlinck, em “Cotidiano”, esse padrão feminino acaba por tornar o homem prisioneiro de um sistema, visto que ele não deseja, mas é definido por ela (mulher-sistema) (Cf. BERLINCK, 1976, p. 105).

Outra leitura da canção nos permite enxergar o mesmo sujeito enfastiado, oprimido pelo sistema, escravo de um ciclo que se repete exaustivamente. O eu lírico, aqui, se assemelha ao de “Deus lhe pague” e ao de “Construção”. É o trabalhador preso a um sistema, que trabalha de sol a sol, feito máquina, peça de um grande engenho que faz a sociedade produzir. Assim, a figura feminina pode funcionar, aqui, como algo que redime o homem, que o impulsiona a ir em diante, apesar da rotina.

É a repetição da mulher que dá segurança ao sujeito, que sabe que vai ser acordado todos os dias, na mesma hora, que tem alguém que cuide dele, que o espere no portão e que o ame todas as noites. O único momento do dia em que ele se cansa, e pensa em parar (pensa em dizer não), é quando ela não está ali, fazendo tudo sempre igual. A mulher de “Cotidiano”, ao mesmo tempo em que comprime, representa também o prazer, o terreno protegido do homem, o combustível que não o faz parar. A mulher de “Cotidiano” impede o eu lírico de sucumbir. Para ele, existem outras saídas (“Depois penso na vida pra levar”), diferente de “Deus lhe pague” e “Construção”, nas quais os personagens acreditam que a morte era a única libertação possível da opressão. Talvez seja a mulher de “Cotidiano” a responsável por reordenar e aliviar o mundo masculino, que impede que o sujeito se decida por um final trágico e acabe com a própria vida.

Em “Cotidiano”, a rotina mecanizada pelos “gestos femininos previsíveis no âmbito privado, e por opressões no mundo do trabalho” (PEREIRA, 2016, p. 11), mimetizados pela circularidade da canção, revela um mundo social sombrio e sem perspectivas para o trabalhador, ainda que este tenha a mulher como uma espécie de conforto existencial.

Podemos pensar nesta mulher também como uma metáfora para a ditadura militar, controladora e arbitrária, decidindo o que fazer e a que horas, limitando as ações da população, ditando o cotidiano do(s) sujeito(s), oprimindo sua individualidade, transformando-o em uma parte da grande engrenagem de um sistema.

A canção “Minha História” é uma versão de “Gesùbambino”, de Lucio Dalla e Paola Pallotino, cujo subtítulo, em italiano, era “O filho da guerra”. A canção-versão de Chico, a princípio, se chamaria “Menino Jesus”, e o compositor brincava que seu subtítulo seria “O filho da puta”. A Censura não gostou da referência religiosa no título e ele foi mudado para “Minha História” (Cf. HOMEM, 2009, p. 89). O compositor homenageia, aqui, um entre

tantos outros filhos sem pai que existem por aí, abordando uma história muito comum, uma mulher – prostituta – que engravida e decide ter o filho e criá-lo sozinha.

“Minha História” fala sobre um ser marginal, filho de uma prostituta abandonada por um marinheiro. Neste caso, temos na canção três figuras marginais, representadas pelo pai, mãe e filho, isto é, por uma concepção de família bastante destoante de padrões comportamentais morais precisos. Esta construção familiar (fora do casamento e da religião) rompe com uma moral social rígida, conforme prescrita pelo estado ditatorial como vemos ser uma das preocupações de seus censores na análise de canções e até mesmo de capas de discos. A letra da versão de Chico ficou assim:

Ele vinha sem muita conversa, sem muito explicar
 Eu só sei que falava e cheirava e gostava de mar
 Sei que tinha tatuagem no braço e dourado no dente
 E minha mãe se entregou a esse homem perdidamente, laiá, laiá, laiá, laiá

Ele assim como veio partiu não se sabe prá onde
 E deixou minha mãe com o olhar cada dia mais longe
 Esperando, parada, pregada na pedra do porto
 Com seu único velho vestido, cada dia mais curto, laiá, laiá, laiá, laiá

Quando enfim eu nasci, minha mãe embrulhou-me num manto
 Me vestiu como se eu fosse assim uma espécie de santo
 Mas por não se lembrar de acalantos, a pobre mulher
 Me ninava cantando cantigas de cabaré, laiá, laiá, laiá, laiá

Minha mãe não tardou alertar toda a vizinhança
 A mostrar que ali estava bem mais que uma simples criança
 E não sei bem se por ironia ou se por amor
 Resolveu me chamar com o nome do Nosso Senhor, laiá, laiá, laiá, laiá

Minha história e esse nome que ainda carrego comigo
 Quando vou bar em bar, viro a mesa, berro, bebo e brigo
 Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz
 Me conhecem só pelo meu nome de menino Jesus, laiá, laiá

Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz
 Me conhecem só pelo meu nome de menino Jesus, laiá, laiá, laiá, laiá

Filho de uma prostituta e um marinheiro (“Ele vinha sem muita conversa, sem muito explicar / Eu só sei que falava e cheirava e gostava de mar”), Jesus pertence às camadas sociais baixas. Cavalcanti observa, a respeito da canção, que a “narrativa vai colocar a criança vinda da mais baixa condição social e moral e transpô-la para a mais alta dignidade possível dentro do contexto cristão ocidental” (CAVALCANTI, 2007, p. 207). Assim, continua o crítico, “Chico Buarque eleva o mais baixo, representado aqui pela figura da criança gerada

por uma prostituta, ao mais elevado grau de dignidade e nobreza, a de filho de Deus” (CAVALCANTI, 2007, p. 207).

Sua mãe, embora uma prostituta (“Mas por não se lembrar de acalantos, a pobre mulher / Me ninava cantando cantigas de cabaré”), expressa sua religiosidade pela escolha do nome do filho. Aqui, observamos como a religião é um fator importante para o oprimido, que crê na salvação após a morte, como em “Deus lhe pague”.

A ideologia cristã se manifesta em “Minha História”, sobretudo em referências bíblicas, visto se tratar de uma releitura do nascimento de Cristo, “**Os ladrões** e as amantes, **meus colegas** de copo e **de cruz**” (grifos nossos), crucificado ao lado de dois ladrões. Assim, Chico se volta “ao sentido primeiro do cristianismo, no qual a solidariedade, o respeito e a própria vida das pessoas simples são valorizadas”, explica Cavalcanti (2007, p. 208).

Filho natural de uma prostituta e de um marinheiro, Jesus se inscreve, desde seu nascimento, com ser marginal, crescendo em um meio boêmio, entre marginais e bêbados, tendo o álcool como elemento de libertação corporal: “Quando vou bar em bar, viro a mesa, berro, bebo e brigo”. Mais uma vez, a bebida aparece como elemento catártico. Ao contrário do esperado socialmente, observa Cavalcanti, a canção exalta o comportamento transgressor de Jesus, que “é valorizado e dignificado” justamente por romper “com a moral vigente que vê estas pessoas como más companhias de forma preconceituosa e excludente” (CAVALCANTI, 2007, p. 208).

Conforme apontado por Cavalcanti, “A poesia de Chico Buarque faz uma análise crítica da sociedade, coloca-se contra a ideologia oficial e contesta a insensibilidade do sistema para com os humildes” (CAVALCANTI, 2007, p. 75). Por isso, atesta Meneses, “Um perfil das personagens mais frequentes que povoam suas letras levam à figura do marginal, do desvalido – pondo a nu, assim, a negatividade da sociedade” (MENESES, 1982, p. 39).

Analisando a canção em sua totalidade, vemos que a narrativa inscrita na letra se contrapõe à melodia. A história contada pelo eu lírico é triste, enquanto a melodia é suave e calma, diferente de outras canções já analisadas, em que a densidade da canção acompanha a letra. Além disso, a melodia de “Minha História” traz alguns elementos muito típicos das canções clássicas de Natal, data cristã em que se comemora o nascimento de Jesus. Seu ritmo e a marcação feita por um sino, que soa ao mesmo tempo em que um coro começa a cantar, lembram uma espécie de auto de natal. O coro, aqui, símbolo da coletividade, canta o final de cada estrofe “Laiá-laiá Laiá-laiá”, uma referência clara a canções natalinas.

3.1.2. A (outra) história cantada

No item anterior, analisamos as canções cujo tema reflete a sociedade brasileira, contando a história real do Brasil por meio de seus personagens. Neste item, deter-nos-emos nas canções de *Construção* que 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.

“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”:³⁹

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

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

³⁹ “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.

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).

Assim como “Filosofia”, de Noel Rosa, 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. No capítulo “Lirismo Nostálgico”, do livro já citado, Meneses examina canções dos primeiros três discos do compositor,⁴⁰ entendendo-as 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”, no capítulo “As canções de repressão”, apontando, nas mesmas, uma “tensão para um futuro aberto” (MENESES, 1982, p. 69).

⁴⁰ *Chico Buarque de Hollanda* (1966), *Chico Buarque de Hollanda – vol. 2* (1967) e *Chico Buarque de Hollanda – vol. 3* (1968).

A respeito do cancionero de Chico nesta segunda fase, Meneses aponta que há a existência de um “caráter reivindicativo e vingativo”, conforme vemos em “Apesar de você”, “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, grifos nossos).

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 canções⁴¹ cuja proposta é a mudança do presente, de forma irreversível, além da reivindicação de uma libertação social, diferente das canções em que se observa uma suspensão momentânea da realidade [a do “Lirismo Nostálgico”], “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
 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

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

⁴¹ O grupo criado por Meneses traz, além de “Cordão”, as canções “Apesar de Você” e “Quando o Carnaval Chegar”.

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 musical⁴² 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”, “sujeitar”, “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” da qual fala Meneses, conforme vimos. 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 (identificada por Meneses nas canções da segunda fase de Chico) 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 cancioneiro 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

⁴² O refrão da canção diz: “Vem que passa teu sofrer / Se todo mundo sambasse / Seria tão fácil viver”.

versos finais, em que o eu lírico encena seu transbordamento, por meio da natureza (vendaval) e da cultura (carneval):

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 Carnaval⁴³ 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

⁴³ “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).

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
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 *Construção*, 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.⁴⁴

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 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”. 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. O segundo aspecto é a segunda leitura, que nos interessa aqui, que requer perícia e conhecimento, além de exigir do fruidor a capacidade de perceber o uso da “linguagem da fresta”.

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”.

⁴⁴ Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 01 jun. 2017.

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 via o 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 foi o 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 antigona. 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).

No fim das contas, 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

Cilene Pereira, no artigo “‘Rita’, de Chico Buarque (e outras histórias femininas de devastação)”, 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”. 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. Conforme dissemos na análise de “Clube da Esquina”, 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, aquieta 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. 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.

Vale ressaltar que a Censura já havia censurado outras obras por irem contra os bons costumes e a moral, como a já observada capa de *Jóia*, de Caetano Veloso.

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” (que pode ser lida por duas perspectivas, no mínimo), uma leitura da canção aponta a história de um amor revivido, que contagia toda uma 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.

Este sujeito se insere no grupo de oprimidos, conforme vemos no caso do trabalhador de “Cotidiano” e do pedreiro de “Construção”, pois todos são massacrados por uma engrenagem maior, que mecaniza a vida, negando a individualidade. O burocrata de “Valsinha” também faz tudo sempre igual, está submetido à uma rotina estressante e alienante, que tira do sujeito a humanidade, transformando-o em mais uma peça deste sistema, já que a ditadura militar impõe não só um regime ao Estado e um sistema econômico capitalista (que supõe o fortalecimento do bolo para uma divisão que nunca existiu, de fato), mas também um padrão moral de comportamento que sugere a anulação dos desejos individuais, mecanizando tudo, inclusive do amor.

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.

3.2. *Sinal fechado*: de como não se calar

No ano de lançamento de *Sinal Fechado*, Chico Buarque já tinha no mercado fonográfico cinco discos,⁴⁵ afirmando-se como um nome importante da nossa música popular. Apesar de inserida em uma tradição visual, a capa do álbum *Sinal Fechado* (Figura 10) apresenta alguns elementos que a difere das outras. O compositor é fotografado com muita proximidade, num suposto grito-canto enquanto outras três imagens suas, em posições derivadas da principal, estampam as laterais, compondo uma moldura, em que cada quadro dá a possibilidade de uma nova capa, sempre com Chico em uma postura de grito-canto. O “grito-canto” de Chico, na capa, funciona como um anunciador do que teremos nas canções, servindo como um elemento de concentração dos sentidos às letras.

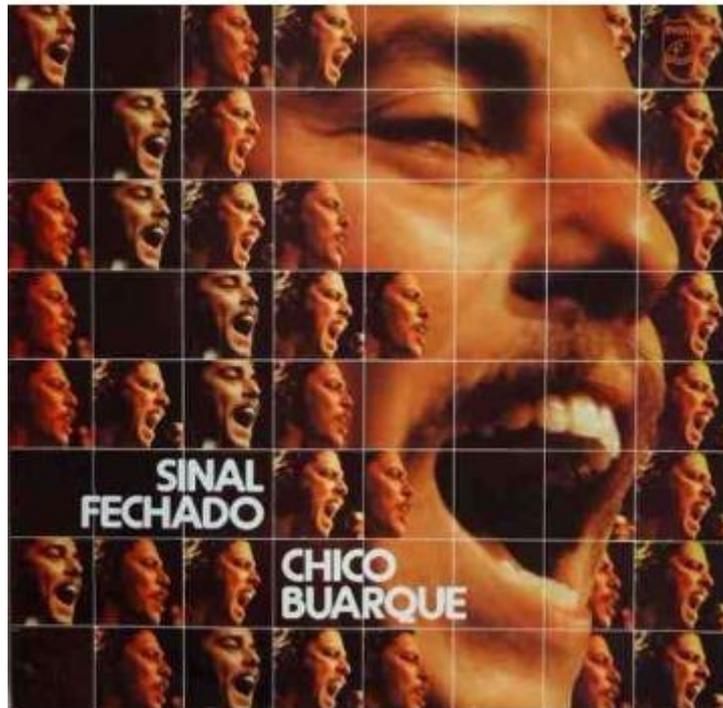


Figura 11: Capa do Álbum *Sinal Fechado* (1974).

Na contracapa (Figura 11), um sinal vermelho, indicando a parada obrigatória, assinala dois aspectos: a ideia de imobilidade, que cercearia a liberdade autoral de muitos compositores, entre os quais o próprio Chico Buarque, “obrigado” a gravar um disco com composições de outros – imobilidade que aparece no álbum como campo semântico –; e a de

⁴⁵ Os álbuns de Chico, em ordem cronológica: *Chico Buarque de Hollanda* (1966); *Chico Buarque de Hollanda – vol. 2* (1967); *Chico Buarque de Hollanda – vol. 3* (1968); *Chico Buarque de Hollanda vol. 4* (1970); *Construção* (1971). Além destes discos autorais, há 4 compactos; 2 discos em italiano; 3 trilhas sonoras (da peça *Morte e Vida Severina*, do filme *Quando o carnaval chega* e da peça *Calabar, elogio da traição*) e 1 disco ao vivo, com Caetano Veloso. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em 14 de fevereiro de 2017.

ordem, visto que o semáforo é um elemento organizador de uma dada ordem social, que prevê leis e sanções a seu descumprimento.

Na contracapa, o nome do compositor aparece como um letreiro contínuo, bem no centro. O nome “Chico Buarque” escrito em branco pode ser lido da forma convencional e também se a capa for virada de cabeça para baixo. Abaixo do nome dele, um alerta, em letras pequenas, “Interpreta outros compositores”.

Se os textos forem lidos de forma contínua, como complementos um do outro, podemos perceber claramente o que, de fato, aconteceu: “Sinal Fechado! Chico Buarque interpreta outros compositores”. A via está interditada para Chico, cujas canções foram sistematicamente censuradas, mas ele não para e segue em outra direção: convoca outras vozes (outros compositores), se apropria delas e grava outras músicas.



Figura 12: Contracapa do álbum *Sinal Fechado* (1974).

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 se deterá nas canções deste segundo grupo, a saber: “Festa Imodesta”; “Copo Vazio”; “Acorda, Amor”; “Me deixe Mudo” e “Sinal Fechado”. Assim como vimos em *Construção*, a análise dessas cinco canções evidencia o caráter de denúncia submerso no discurso de Chico, que, para legitimá-lo, precisa apresentá-lo ao lado de canções de cunho amoroso.

A canção que abre o disco *Sinal Fechado* é “Festa imodesta”, composta por Caetano Veloso em 1974, ano de lançamento do álbum, sugerindo ser uma composição encomendada por Chico, que havia pedido canções a vários compositores. Analisemos porque a festa organizada por Caetano não é nada modesta:

Minha gente
 Era triste amargurada
 Inventou a batucada
 Pra deixar de padecer
 Salve o prazer
 Salve o prazer

Uma festa imodesta como esta
 Vamos homenagear
 Todo aquele que nos empresta sua testa
 Construindo coisas pra se cantar
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia
 E o otário silencia
 Tudo aquilo que se dá ou não se dá
 Passa pela fresta da cesta e resta a vida

Acima do coração
 Que sofre com razão
 A razão que volta do coração
 E acima da razão a rima
 E acima da rima a nota da canção
 Bemol natural sustentada no ar
 Viva aquele que se presta a esta ocupação
 Salve o compositor popular.

Tudo aquilo que o malandro pronuncia

E o otário silencia
 Tudo aquilo que se dá ou não se dá
 Passa pela fresta da cesta e resta a vida

Acima do coração
 Que sofre com razão
 A razão que volta do coração
 E acima da razão a rima
 E acima da rima a nota da canção
 Bemol natural sustentada no ar
 Viva aquele que se presta a esta ocupação
 Salve o compositor popular
 Salve o compositor popular

Segundo Vasconcellos, “a matéria política se incorporou a MPB a partir do liminar dos anos [19]60, da qual se destacam as composições de artistas como Caetano Veloso e Chico Buarque em oposição à chamada ‘canção de protesto’, em que a política aparecia de maneira “escancarada e esquemática”. (VASCONCELLOS, 1977, p. 39).⁴⁶ O autor observa como o eu lírico criado por Caetano Veloso, em “Festa imodesta”, ao mesmo tempo adverte e aconselha seu interlocutor, homenageia Chico Buarque, “compositor que tem enfrentado desde 1969 o angustiante fenômeno da legalização do arbitrário em nosso cotidiano [...]” (VASCONCELLOS, 1977, p. 69). O samba “Festa imodesta”, de modo geral, louva a figura de Chico Buarque (sem nomeá-lo)⁴⁷ como articulador de um discurso dentro do discurso, ou seja, de um contradiscurso que desestabiliza o discurso oficial de alegria e exaltação pátrias, tão repetido pelos militares, e coroado pela ideia do milagre econômico, conforme já dissemos. Nesse caso, Chico estaria, na concepção de Caetano, exercendo aquilo que Vasconcellos chamou de “linguagem da fresta” (Cf. VASCONCELLOS, 1977, p. 72), ao dar vazão a “Tudo aquilo que se dá ou não se dá”, passando “pela fresta da cesta e resta a vida”.

A primeira estrofe da canção referencia um trecho do samba “Alegria” (1937), de Assis Valente e Durval Maia, que pode ser lido como o “abre alas” da canção: um coro feminino entoia “Minha gente / que era triste e amargurada / inventou a batucada / pra deixar de padecer / salve o prazer / salve o prazer”. Conforme observa Perrone, acerca dos

⁴⁶ Um exemplo dessa oposição é a contraposição de “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim, e “Prá dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, concorrentes no 3.º Festival internacional da canção, em 1968. Segundo Luciano Cavalcanti, “Para uma plateia de estudantes, vivendo em plena ditadura militar, ‘Sabiá’ era considerada uma canção ‘alienada’ e completamente desvinculada da realidade político-social do país, enquanto que a canção de Vandré exercia a função política que se esperava de uma composição naquele momento. Em um ano conturbado como o de 1968, a juventude precisava mesmo era de um hino que suscitasse o espírito de rebeldia e revolta, incitando os jovens a participarem ativamente da luta contra o regime militar e até mesmo de uma luta armada (ideal que sempre acompanhou determinados grupos da esquerda no Brasil). A canção de protesto evidente de Vandré servia como modelo estético esperado por uma juventude engajada e insatisfeita com o momento histórico presente” (CAVALCANTI, 2011, p. 15).

⁴⁷ A simples remissão ao nome de Chico, em uma canção feita por Caetano, poderia aguçar os olhos da censura.

significados verbais e funções culturais da canção popular (Cf. PERRONE, 1988, p. 11), podemos pensar, aqui, a inserção do coro como parte da “performance” do artista, assim como aparece na canção símbolo “Apesar de Você”, de Chico, articulada em torno de um coro a entonar seu verso-epígrafe “Amanhã vai ser outro dia...”. No caso das duas canções, esse coro reporta-se à expressão de uma voz coletiva que fala junto com o eu lírico da canção, lembrando o que Adorno observa sobre a relação entre lírica e sociedade ao dizer que “a referência ao social revela [nas composições líricas] algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade” (ADORNO, 2012, p. 66), ao contrário do discurso que afirma que o “ideal da lírica, pelo menos no sentido tradicional, [...] sempre pretendeu se resguardar” da “engrenagem” do mundo objetivo (ADORNO, 2012, p. 65).

Neste sentido, Adorno adverte que a composição lírica, ainda que articulada por uma voz individual (o chamado eu lírico), expressa emoções e sentimentos coletivos, conforme ocorre na estratégia de inserção do coro nas duas canções. Para ele, uma obra de arte só ganha valor quando adquire forma estética, elevando a intenção do indivíduo, tornando aquele objeto universal (Cf. ADORNO, 2012, p. 66). Assim, quando a canção atinge a dimensão do coro, se torna universal, e a experiência social retratada por ela se entranha em suas próprias engrenagens ao mesmo tempo em que se projeta para o mundo. Essa experiência do uso do coro não é exclusiva dessa canção. Como vimos, ela estava também presente nas canções “Deus Ihe Pague” e “Samba de Orly” de *Construção*, evidenciando seu uso como um recurso retórico-discursivo.

Deslocando o trecho da canção “Alegria” de seu contexto de produção (década de 1930) para o momento de produção de “Festa imodesta”, 1974, podemos associar a “gente triste e amargurada” à população brasileira naquele momento, insatisfeita com o golpe militar e com o rumo tomado pelo país, visto que neste momento alguns setores da sociedade civil já haviam tomado consciência das consequências negativas do golpe que apoiaram. O fato é que a “gente triste e amargurada” lembra bastante “a minha gente [que] hoje anda / Falando de lado / E olhando pro chão”, de “Apesar de você”. A relação feita por Caetano, por meio da escolha da epígrafe da canção, revela não só a técnica de sua composição, mas sua articulação com o fazer poético do próprio Chico.

No verso seguinte da estrofe citada, os termos “batucada” e “inventada” evidenciam o samba como território de compensação do desprazer (“deixar de padecer”). Aqui, a música/samba/batucada funciona como agente de transformação e “unificador e mantenedor da identidade sociocultural” (MATOS, 1982, p. 31). Isto significa pensar a canção de abertura do disco como um convite a ver e ouvir a música como modo de libertação e de promoção de

uma unificação social, conforme apontamos na análise de alguns canções de Chico nas seções anteriores. Nesse sentido, funciona como um convite introdutório ao que o disco propõe: a música como agente de construção de uma nova realidade, dada, *a priori*, pela revelação de um cotidiano que oprime a todos, já presente na postura grito-canto na capa do álbum.

Vasconcellos observa o tom vaidoso de Caetano em toda a canção, inclusive em seu título, por meio do adjetivo “imodesta” (Cf. VASCONCELLOS, 1977, P. 70): “Uma festa imodesta como esta / vamos homenagear / todo aquele que nos empresta sua testa / construindo coisas pra se cantar”. Nessa estrofe, a primeira efetivamente escrita por Caetano, a imagem de Chico já começa a aparecer, como “aquele que nos empresta sua festa / construindo coisas para se cantar”.

Caetano propõe uma relação maniqueísta entre Chico e seu algoz, a Censura, na qual o compositor é o “herói” (o malandro). Em oposição a ele está o órgão responsável por silenciar/vetar/proibir/tolher/controlar as ideias (o otário): “Tudo aquilo que o malandro pronuncia / E o otário silencia”. A provocação, aqui, se dá de forma evidente, considerando que Chico Buarque, a esta altura, já tinha alguns sérios problemas com a Censura, conforme já vimos.

Vasconcellos, em sua análise de “Festa imodesta”, observa que a referência a Noel Rosa é retomada por Caetano, na “[...] antítese malandro/otário tão cara à música popular brasileira [...], lançando luz em última instância na situação limite que a censura traz à canção popular: o silêncio [...]” (VASCONCELLOS, 1977, p. 72). Neste caso, o elogio de Caetano a Chico se constrói por meio da feição malandra do compositor, que consegue driblar a censura, falando, de modo cifrado, aquilo que deveria ser silenciado. Não podemos nos esquecer de que a essa altura, além de “Apesar de você”, Chico havia composto e gravado o álbum *Construção*, que, conforme analisamos, descortina a visão idealizada do país, tão celebrada pelos militares.

A malandragem de Chico Buarque (e também de Caetano que, afinal, revela a estratégia da “linguagem da fresta” sem ser percebido pela Censura) é evidenciada pela própria referência de “Festa imodesta” ao samba “Alegria”, e à malandragem sambista, tradição musical muito presente na carreira de Chico.⁴⁸ Isso fica claro pela própria organização do disco *Sinal Fechado* que traz em seu repertório sete sambas, desde clássicos, como “Sem compromisso”, quanto composições mais recentes, como é o caso de “Festa

⁴⁸ Cinco anos mais tarde, em 1979, Chico daria voz e imagem ao malandro na peça *Opera do malandro*.

imodesta”. Aliás, não é por acaso que Caetano escolhe o samba como gênero musical para encorpar a letra de “Festa imodesta”.

Os versos finais da canção evidenciam como a composição musical (dada pela semântica da música escolhida pelo compositor: rima, nota, bemol, sustenida) se transforma em metáfora para a “linguagem da fresta”, revelando, por meio de encobrimentos, aquilo que, de fato, o compositor quer apontar: a atitude malandra de Chico.

Acima do coração
 Que sofre com razão
 A razão que volta do coração
 E acima da razão a rima
 E acima da rima a nota da canção
 Bemol natural sustenida no ar
 Viva aquele que se presta a esta ocupação
 Salve o compositor popular
 Salve o compositor popular

Se por um lado é óbvio que Caetano está falando das regras de composição musical e da subordinação do sentimento à razão do verso, da melodia e da harmonia; por outro, podemos, por meio da “linguagem da fresta”, perceber que a canção acaba por referir-se ao estado de exceção do Brasil, na evidencia de um “coração / que sofre com razão”, seja ele do compositor de música popular brasileira, do homenageado (Chico Buarque) ou do ouvinte da canção. Aqui, observamos os papéis assumidos/criados por Chico em diferentes canções, já que na composição de Caetano ele se comporta como intérprete, mas também é o homenageado, o personagem “compositor popular” de quem fala a letra.

O verso final de “Festa imodesta”, “Salve o compositor popular”, não só sintetiza a importância da voz de Chico Buarque, mesmo que por meio da voz de outro (no caso, Caetano Veloso), para expressão de outra realidade, em desacordo com um discurso oficial veiculado pelos militares por meio da censura, como também parece dar sentido ao verso de outra canção, também de Caetano, “Alegria, alegria”, de 1967, ano anterior ao AI-5: “e uma canção me consola”. Para Walnice Galvão, o enigmático verso de Caetano, afirmando o “caráter consolador” da canção, em tempos de silenciamento e de violências de toda ordem, revela (premonitoriamente) aquilo que, “dentre todos nós, só ele ousou confessá-lo”. (GALVÃO, 1976, p. 112). Vasconcellos destaca, a respeito desse verso de “Alegria, alegria”, que “a importância política do verso [...] foi justamente ter mostrado pela primeira vez a função catártica, festiva e apaziguadora que adquiria a música de protesto no clima da hipóstase populista da cultura” (VASCONCELLOS, 1977, p. 47). Se Caetano confessa esta

função articuladora da canção, confessa também, por meio de “Festa imodesta”, os veios polissêmicos da canção popular de Chico Buarque.

“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.

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.

Como o carnaval representa a liberação do cotidiano, o vinho é também parte do ritual dionisíaco da libertação do desconforto. A canção de Gil se associa à “Cordão”, pois ambas

revelam elementos de dispersão da dor e do desprazer, o samba (a música) na primeira e o vinho na segunda.

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.

Em “Acorda, amor”, primeira canção do lado B do disco, a artimanha de Chico se dá pela criação dos compositores Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, conforme apontamos no capítulo dois deste estudo. Por meio desta estratégia, Chico pode colocar, na boca do eu lírico da canção, a descrição de uma cena bastante comum na ditadura: a detenção, na calada da noite, de suspeitos de subversão.

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

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

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

Acorda, amor
 Que o bicho é brabo e não sossega
 Se você corre, o bicho pega
 Se fica não sei não
 Atenção!

Não demora
 Dia desses chega a sua hora
 Não discuta à toa, não reclame
 Clame, chame lá, chame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão
 (Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)

Mais uma vez, Chico se utiliza da “linguagem da fresta” ao explorar o que Julinho da Adelaide chamou de “samba duplex”, um tipo de samba que muda de sentido quando necessário. Para Vasconcellos, Julinho “subverte as expectativas retóricas do ouvinte da canção popular” nos momentos em que é conjurado,

[...] ele não vacila em apelar ao inusitado (“chame o ladrão, chame o ladrão”) ante o irromper, dia a dia mais familiar, das medidas arbitrárias que acompanham as sirenas das viaturas policiais no nosso paranoico cotidiano (“são os homens / e eu aqui parado de pijama / eu não gosto de passar vexame / chame, chame, chame o ladrão”) (VASCONCELLOS, 1977, p. 39).

O eu lírico de “Acorda, Amor” conta a história da invasão de sua casa em plena madrugada. Poderia se tratar apenas mais uma abordagem policial de um malandro durante a noite; entretanto, Julinho da Adelaide acusa os responsáveis: “Era a **dura**, numa muito escura **viatura** / Minha nossa santa **criatura**” (grifos nossos). Os termos “dura”, “viatura” e “criatura” criam um sentido específico (sinônimos para polícia) que, aliados à terminação dos vocábulos (dura, tura), levam a relacioná-los à “ditadura”. Considerando essa estratégia e a ideia do “samba duplex”, dado o contexto histórico da canção, a invasão noturna se assemelha

bastante a muitas cometidas pela ditadura militar. As invasões às casas de qualquer suspeito de oposição ao regime eram recorrentes e muitos não voltavam, conforme propõe a letra: “Se eu demorar uns meses / Convém, às vezes, você sofrer / Mas depois de um ano eu não vindo / Ponha a roupa de domingo / E pode me esquecer”.

A dualidade da canção, ou seja, o que a faz ser “duplex”, é a possibilidade de entendermos que a história tanto pode dizer sobre um suspeito sendo preso por um crime comum quando por um crime político. Além disso, Meneses ressalta ainda outra versão, que colocaria em revelo a história como a de um “malandro eliminado pela polícia, pelo ‘Esquadrão da Morte’”, grupo de extermínio, formado por policiais, que agia ativamente em meados da década de 1970.

Todos os demais elementos, como por exemplo o violão (insígnia do malandro, mas também, por que não, do compositor popular de classe média, que tem medo de ser preso e desaparecer sumariamente) podem ser lidos num duplo registro. Assim, as prisões de madrugada, o sumiço inexplicado, os impasses, a insegurança, são comuns a ambas situações, que se encontram, então, no denominador comum da marginalidade (MENESES, 1982, p.74)

As escolhas semânticas em “Acorda, Amor” revelam o clima no período ditatorial: “pesadelo”; “(gente) batendo no portão”; “aflição”; “era a dura”; “o bicho é brabo”; “se correr o bicho pega”; “não discuta à toa, não reclame”. Cavalcanti observa como a palavra “escuridão” era frequentemente atribuída ao período militar: “Esta palavra ou outras do mesmo campo semântico são uma perfeita metáfora para a ditadura. Era na calada da noite que prisões eram feitas, que golpes eram dados, que pessoas eram torturadas” (CAVALCANTI, 2003, p. 18).

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”,⁴⁹ 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,

⁴⁹ Disponível em: <http://osomdovinil.org/walterfranco/>. Acesso em: 13 maio 2017.

s/p, grifos nossos). Walter Franco conta como sua canção “Cabeça”⁵⁰ 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 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.

⁵⁰ 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 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, mas 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. É interessante contrapormos a canção de Franco e sua excessiva mudez, que se transforma em voz, à capa de *Sinal Fechado*, que expressa, conforme nossos apontamentos, uma aversão ao silêncio, na sugestão do grito. Neste caso, podemos pensar que as relações entre as canções escolhidas para o álbum e a capa 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.

“Sinal Fechado”, de 1969, foi composta por Paulinho da Viola e venceu o V Festival de Música Popular Brasileira do mesmo ano. A canção, que intitula o disco de Chico, é também responsável por sua finalização. Na interpretação do samba de Paulinho, Chico imprime outra forma de entendimento da canção, tornando-a mais pesada e densa. Enquanto Paulinho interpreta a canção de forma triste, como um lamento, a versão de Chico revela toda a tensão existente no vazio comunicativo dos amigos ou amantes que se encontram em um sinal fechado.

- Olá! Como vai?
- Eu vou indo. E você, tudo bem?
- Tudo bem! Eu vou indo, correndo pegar meu lugar no futuro... E você?
- Tudo bem! Eu vou indo, em busca de um sono tranquilo... Quem sabe?
- Quanto tempo!
- Pois é, quanto tempo!
- Me perdoe a pressa, é a alma dos nossos negócios!
- Qual, não tem de quê! Eu também só ando a cem!
- Quando é que você telefona? Precisamos nos ver por aí!
- Pra semana, prometo, talvez nos vejamos... Quem sabe?
- Quanto tempo!

- Pois é... Quanto tempo!
- Tanta coisa que eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira das ruas...
- Eu também tenho algo a dizer, mas me foge à lembrança!
- Por favor, telefone! Eu preciso beber alguma coisa, rapidamente...
- Pra semana...
- O sinal...
- Eu procuro você...
- Vai abrir, vai abrir...
- Eu prometo, não esqueço, não esqueço...
- Por favor, não esqueça, não esqueça...
- Adeus!
- Adeus!
- Adeus!

A canção é o “emblema do não dizer”.⁵¹ Podemos perceber que se trata de um diálogo entre duas pessoas, no qual a maior evidência é o não dito (“Tanta coisa que eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira das ruas / Eu também tenho algo a dizer, mas me foge à lembrança”). A conversa entre os dois eu líricos se autocensura, e a tensão do não dizer paira no ar, localizada ainda mais pela organização melódica dada pela versão de Chico. Podemos identificar no suporte da canção um piano, ora tenso, ora triste, e um violino, que enfatiza a tensão melódica. Mas o que é que não pode ser dito no momento? Por que os personagens se calam, voluntariamente?

No verso “Eu vou indo, em busca de um sonho tranquilo... Quem sabe?”, podemos pensar no terror impresso pela ditadura militar, principalmente após o AI-5, que suspendeu qualquer instrumento de proteção jurídica, permitindo que cenas como a descrita em “Acorda, amor” se tornassem comuns. Há mesmo uma projeção, conforme observa Galvão, sobre “o dia que virá”, como ocorrem em algumas canções de Chico, sobre um devir, que poderia levar (“Quem sabe?”) ao “sonho tranquilo”.

Considerando o contexto de produção e recepção do disco homônimo, podemos pensar aqui no recado de Chico, via a letra de Paulinho da Viola: a ditadura nos silencia, ou melhor, nós nos silenciemos, amedrontados pela opressão e pelo medo. Isso não dizia respeito apenas aos cidadãos comuns, mas também à própria classe artística, visto a rotina da autocensura. Em depoimento ao Jornal *Aqui*, Chico fala sobre esse processo:

Minha geração leva vantagem sobre as mais novas, que já começaram a criar sob censura. A minha geração que conheceu a **não-censura**, conheceu o que é criar com total liberdade. Até 68 eu tinha tido um único problema com uma música e uma peça de teatro, Roda-Viva, que foi mais um problema policial que propriamente de Censura. Isso dá à gente uma certa consciência... Você pensa que a Censura é uma anomalia, uma coisa provisória. Eu acho que para o jovem compositor, a Censura é um **Monstro natural**, que existe, que

⁵¹ O termo foi usado pela Profa. Dra. Cilene Pereira em uma aula já referida na introdução dessa pesquisa, ocorrida no segundo semestre de 2016, na análise da canção desenvolvida por ela.

sempre existiu, que não adianta combater. E que está aí. Então ele cria a autocensura (HOLLANDA apud MENESES, 1982, p. 96, grifos da autora).

Ao pensarmos a canção de Paulinho da Viola como encerramento do disco (e como sua própria nomeação), podemos interpretar essa autocensura, esse silenciamento, como uma estratégia de “leitura” do álbum, compactuada com seu ouvinte/leitor, na qual o silêncio de Chico, sua autocensura (ao não produzir um álbum autoral) é um falso silêncio, ou melhor, um silêncio que produz um grito (mudo) de resistência, tal qual aqueles não ouvidos (mas vistos) na capa de *Sinal Fechado*.

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. Aliás, a música tinha por si só, como define José Miguel Wisnik, “uma força, uma fonte de poder, o de extrair de seus próprios recursos uma capacidade de resistência. Poderíamos dizer que essa música comporta mais do que uma resistência: algo como um resgate” (WISNIK, 1980, p. 18). Com efeito, a música popular brasileira resistiu, evoluiu e se transformou em um forte poder opositor 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 cerco à cultura popular se fechou em 1968, com a publicação do AI-5. Conforme observamos, a música popular brasileira foi o alvo preferido da Censura Federal. Dentre os artistas prejudicados por uma perseguição implacável estava Chico Buarque. Mesmo assim, ele não parou de produzir. Durante os “anos de chumbo”, o compositor continuou a cantar e a representar o país, fazendo uso de um discurso cifrado e recorrendo à obra de outros artistas, conforme elencamos em nossas análises.

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. Enquanto o governo se vangloriava pelo “milagre econômico”, o trabalhador subia nos andaimes todos os dias, erguia paredes sólidas às quais nunca teria acesso. Ao mesmo tempo, em algum lugar alguém agradecia pelo pouco pra comer e pelo básico pra [sobre]viver, um marginal repensava sua vida enquanto se embriagava para conseguir seguir; todos esperando que o tal milagre chegasse ao seu alcance. Mesmo sob o enalço dos militares, a denúncia social de Chico ocupava as entrelinhas de um disco em forma de letra e música. O compositor construiu uma história paralela ao que o

governo contava e mostrou a verdadeira face do país por meio de canções como “Filosofia”, “Deus lhe Pague”, “Construção”, “Cotidiano” e “Minha História”.

Julinho da Adelaide, personagem criado por Chico, cunhou o termo “samba duplex”, conforme entrevista a Mario Prata e Melquíades Cunha Jr., como aquele que muda de sentido segundo a interpretação do ouvinte. Recorremos à estratégia de Chico/Julinho para as leituras das canções “Cordão”; “Samba de Orly” e “Valsinha”. As três canções trazem elementos de resistência à ditadura, seja “afrontando” o sistema opressor (“Ninguém vai me sujeitar a trancar no peito a minha paixão”; “E cheios de ternura e graça / Foram para a praça e começaram a se abraçar”) ou escancarando a opressão que leva à fuga (“Pede perdão pela duração dessa temporada”).

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*. Como vimos, o disco todo passa o recado, desde sua capa e contracapa, estampadas pelo cantor cantando/gritando e por um sinal de trânsito fechado (vermelho), até as canções que, aqui analisadas, revelam que, se espiarmos pela fresta, há mais do que o silêncio que paira no ar. A canção abre-alas “Festa Imodesta” apresenta o malandro, responsável por pronunciar tudo aquilo que o otário cala, como uma espécie de introdução ao discurso “gauche” que virá, descrito em “Filosofia”, na evidência de um comportamento “anti-heroico” do personagem malandro. Em “Acorda, amor”, o mesmo malandro é levado de sua casa, simplesmente porque não se calar, sendo silenciado a força pela “dura, numa muito escura viatura”. “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 (AI-5): “Tanta coisa que eu tinha a dizer / Mas eu sumi na poeira das ruas”. A provocação de Chico fica clara no título [e na letra] de “Me deixe mudo”, de Walter Franco, em que o eu lírico provoca o tempo todo pedindo que lhe calem quando, na verdade, esta repetição incessante quer dizer: ME DEIXEM FALAR !!!

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo, 2012, p. 65-89. Disponível em: <<https://goo.gl/EgTZUg>>. Acesso em: 12 fev 2017.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Trad. Carmen Varriale e outros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986. 2ª ed. p. 1121.
- BOSI, Alfredo. “Plural, mas não caótico”. In: *Cultura Brasileira*. São. Paulo: Editora Ática, 1999. 2ª ed.
- BRASIL, Casa Civil. Subchefia para Assuntos Jurídicos, 1964. Disponível em: <<https://goo.gl/O6bsBs>>. Acesso em 27 dez 2016.
- CALDAS, Waldenyr. Sambalço: vem novidade por aí. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ática, 1985, p. 46-53.
- CARMO, Paulo Sérgio. Os 60-70: Rumo à luta armada. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. 3ª ed. São Paulo: Senac, 2000, p. 91-139.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música popular e poesia no Brasil: um breve percurso histórico. *Darandina – Revista eletrônica*. v. 4, n.1. Juiz de Fora, 2003. Disponível em: <<https://goo.gl/S9qZwf>>. Acesso em: 23 jul 2017
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Música popular brasileira e poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira*. Belém: Paka-Tatu, 2007.
- 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.
- COSSON, Rildo. Os anos 1970 no Brasil. *Fronteiras Contaminadas: Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007. p. 16-36.
- 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.
- FAUSTO, Bóris. O Regime Militar e a Transição para a Democracia (1964-1984), O Estado Getulista, A Experiência Democrática. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2011. p. 257-306; 185-217; 219-256.
- FICO, Carlos. *O golpe de 1964 – momentos decisivos*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma análise ideológica. *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p. 93-119.

GAVIN, 2001. *O som do Vinil – Revolver e Ou não*, Walter Franco. Disponível em: <<https://goo.gl/rphrgb>>. Acesso em: 23 fev 2017.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Entrevista ao Jornal “O Globo” em 17/07/1979. In: *Chico Buarque – site oficial*. Disponível em: <<https://goo.gl/GqPqO>>. Acesso em: 10 março 2017.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Entrevista à “Rádio Eldorado” em 27/09/1989. In: *Chico Buarque – site oficial*. Disponível em: <<https://goo.gl/GqPqO>>. Acesso em: 10 março 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem - CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. 5ª ed.

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.

MEDAGLIA, Julio. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 67-125.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira – Utopia e Massificação*. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 28, p. 103-124, 2001. Disponível em: <<https://goo.gl/5gakGS>>. Acesso em: 23 jul 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. São Paulo: Atual, 2009.

PEREIRA, Cilene Margarete. “A dor da gente não sai no jornal”: poesia, canção e política. *Recorte*, Três Corações, nº 1, v. 13, p. 1-14, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/2R3Chm>>. Acesso em: 01 nov 2017.

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.

PEREIRA, Cilene Margarete; PEREIRA, Moema Sarrapio. 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>. Aceso em: 30 mar 2018.

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.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964 – 1969. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SILVA, Alberto Ribeiro. *Sinal fechado, a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SILVA, Deonísio da. A Proibição: Os bastidores da censura. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. p. 29-59.

TRISTÃO, Talita; PEREIRA, Cilene. A Crônica poética de uma cidade: O Rio em verso, canção e prosa. *Recorte*. v. 9, n. 2. Três Corações, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/Y9BcRk>>. Acesso em: 20 nov 2017.

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

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1988.

VILLAÇA, Alcides. Drummond: primeira poesia. *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*: São Paulo, v. 3. p 16-50, 2003.

WERNECK, Humberto. Gol de letras. In: *Chico Buarque – letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WISNICK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: AUTRAN, Margarida; BAIANA, Ana Maria; WISNICK, José Miguel. *Anos 70 – Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. p. 7-24.

DISCOGRAFIA

HOLLANDA, Chico Buarque. Construção [CD]. São Paulo: Gravadora Phillips, 1971.

HOLLANDA, Chico Buarque. Cotidiano. Sinal Fechado [CD]. São Paulo: Gravadora Universal Music Japan, 1974.