

SINAL FECHADO, DE CHICO BUARQUE (OU DE COMO NÃO SE CALAR)✓

272

Moema Sarrapio PEREIRA¹
Cilene Margarete PEREIRA²

✓ Artigo recebido em 24 de fevereiro de 2017 e aprovado em 30 de março de 2017.

¹ Mestranda em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), bolsista Fapemig. E-mail: <moemasarrapio@gmail.com>

² Doutora em Teoria e História Literária. Docente do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). E-mail: <prof.cilene.pereira@unincor.edu.br>

SINAL FECHADO, DE CHICO BUARQUE (OU DE COMO NÃO SE CALAR)**RESUMO**

Considerando nosso período ditatorial brasileiro e a instauração da censura prévia em 1968, pelo AI-5, no governo Costa e Silva, nossa proposição, neste artigo, é examinar como o disco **Sinal Fechado** (1974), de Chico Buarque de Hollanda, reflete sobre este período da história recente do país, expressando uma narrativa de oposição e resistência política. Tendo suas canções censuradas de maneira sistemática, o compositor não tinha composições para um disco autoral, tendo de recorrer a outros compositores para cumprir o contrato com a gravadora Phillips/Phonogram. Os compositores escolhidos para figurar em **Sinal Fechado** são parte importante da formação musical de Chico, como Noel Rosa, Geraldo Pereira e Paulinho da Viola, e alguns, seus parceiros, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Toquinho, Vinícius de Moraes, Tom Jobim. Uma dupla, no entanto, chama a atenção: os irmãos Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, sambistas de morro que alcançavam notoriedade aos terem o samba **Acorda amor** gravado por um compositor tão célebre. **Acorda amor** e outras canções do disco (**Festa imodesta; Copo vazio; Me deixe mudo** e **Sinal fechado**) acabavam por promover aquilo que Chico não podia naquele momento fazer: instituir um discurso de denúncia e oposição à ditadura.

Palavras-chaves: Chico Buarque; ditadura; censura; denúncia.

SINAL FECHADO, BY CHICO BUARQUE (OR: DON'T LET YOURSELF BE TRAPPED INTO SILENCE)**ABSTRACT**

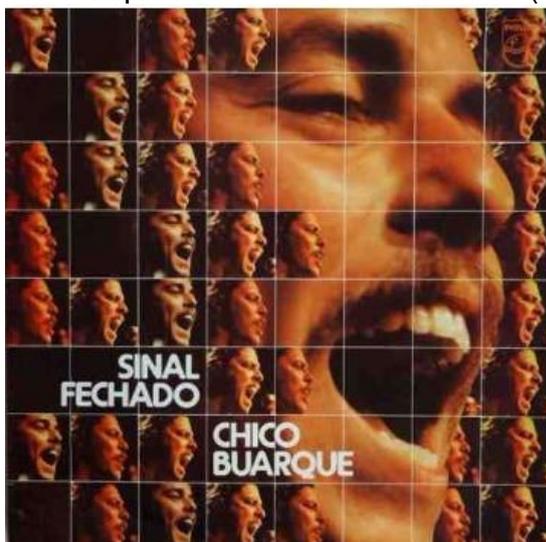
Considering the period of the Brazilian military regime during which the prior censorship was decreed by the AI-5, in the Costa e Silva mandate, our aim in this article is to exam how the album **Sinal Fechado** (1974), by Chico Buarque de Holanda, is a reflexion on this period of our recent History, expressing a political narrative of resistance and opposition. Chico has consistently had his songs censored and for this reason the songwriter did not have enough music for a whole album, and had to appeal to the works of other songwriters to comply with his contract with his label, Phillips/Phonogram. The songwriters from whom the songs were chosen to be recorded in **Sinal Fechado** are very important for Chico's musical background and some of them are also his frequent partners; Noel Rosa, Geraldo Pereira, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Toquinho, Vinícius de Moraes and Tom Jobim, to name a few. A duo, however, stands out among those well-known songwriters: Julinho da Adelaide and Leonel Paiva, two unknown singers from the suburbs of Rio who became famous because of their samba **Acorda Amor**, also chosen by Chico to be included in **Sinal Fechado**. The selected songs promoted an element that Chico Buarque was not able to do at that moment: a speech in which the real History was reported and it contained an opposition message, against the military regime.

Keywords: Chico Buarque, military regime, censorship, opposition.

1 INTRODUÇÃO

No ano de lançamento de **Sinal Fechado**, Chico Buarque já tinha no mercado fonográfico cinco discos autorais,³ afirmando-se como um nome importante da nossa música popular. Apesar de inserida em uma tradição visual,⁴ a capa do álbum **Sinal Fechado** apresenta alguns elementos que a diferem 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.

Figura 1: Capa do Álbum Sinal Fechado (1974)



Fonte: Site oficial de Chico Buarque

³ **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 chegar** e da peça **Calabar, elogio da traição**) e 1 disco ao vivo, com Caetano Veloso. Informações disponíveis em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 14 de fev. de 2017.

⁴ No artigo “A crônica poética de uma cidade: o Rio em verso, canção e prosa”, Talita Tristão e Cilene Pereira observam a figuração do rosto do compositor “na 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).

Figura 2: Contracapa do álbum **Sinal Fechado** (1974)

Fonte: Site oficial de Chico Buarque

Com efeito, o “grito-canto” de Chico, na capa, funciona como um anunciador do que teremos nas canções, servindo como um elemento de concentração dos sentidos das letras. Na contracapa, 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 outro – imobilidade que aparece no álbum como campo semântico; e a de ordem, visto que o semáforo é um elemento organizador de uma dada perspectiva social, que prevê leis e sanções a seu descumprimento.

Sinal Fechado é, conforme o padrão dos álbuns lançados no formato de LP, dividido em dois lados, conforme disposto abaixo:

- LADO A
- 1 - Festa imodesta
 - 2 - Copo vazio
 - 3 - Filosofia
 - 4 - O Filho que eu quero ter
 - 5 - Cuidado com a outra
 - 6 - Lágrima

LADO B

- 1 - Acorda amor
- 2 - Lígia
- 3 - Sem compromisso
- 4 - Você não sabe amar
- 5 - Me deixe mudo
- 6 - Sinal fechado⁵

Neste artigo, deter-nos-emos na análise das canções **Festa imodesta**, **Copo vazio**, **Acorda amor**, **Me deixe mudo** e **Sinal Fechado** (esta, já em nossas considerações finais), entendidas como discursos de denúncia e oposição da/ditadura militar, revelando um modo diverso de Chico fazer-se ouvido. Tal perspectiva se insere no fato de que Chico Buarque, sobretudo na década de 1970, “tornou-se”, conforme observa Cavalcanti, “o porta-voz de um povo que não podia falar” (CAVALCANTI, 2007, p. 70) em face da realidade ditatorial brasileira.

2 SINAL FECHADO: OUTRO DISCURSO

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. Mais que uma canção, Caetano compõe uma homenagem ao compositor censurado de maneira sistemática pelos órgãos de censura. Vejamos a letra da canção:

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

⁵ O álbum é formado, além das canções que analisaremos, por: **Filosofia** (Noel Rosa); **O Filho que Eu Quero Ter** (Toquinho, Vinícius de Moraes); **Cuidado com a Outra** (Nelson Cavaquinho, Augusto Tomáz Junior); **Lágrima** (Sebastião Nunes, José Garcia, José Gomes Filho); **Lígia** (Tom Jobim); **Sem Compromisso** (Geraldo Pereira, Nelson Trigueiro); **Você não sabe Amar** (Carlos Guinle, Dorival Caymmi, Hugo Lima).

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

Em **Música popular: de olho na fresta**, Gilberto Vasconcellos dedica o capítulo **De olho na fresta** a evidenciar como “a matéria política se incorporou a MPB a partir do liminar dos anos 60” (VASCONCELLOS, 1977, p. 39), destacando 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).⁶ O autor observa como o eu lírico criado por Caetano Veloso ao mesmo tempo adverte e aconselha seu interlocutor e

⁶ 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).

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) como articulador de um discurso dentro do discurso, ou seja, de um contra discurso que desestabiliza o discurso oficial de alegria e exaltação pátrias, tão repetido pelos militares. Nesse caso, o compositor estaria, na concepção de Caetano Veloso, 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 significados verbais e funções culturais da canção popular (Cf. PERRONE, 1988, p. 11), pode-se pensar, aqui, a inserção do coro faz parte da performance do artista, assim como aparece na canção símbolo **Apesar de Você**, de Chico Buarque (1970), 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). Nesse 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.

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 o verso “gente triste e amargurada” com a população brasileira naquele momento, insatisfeita com o golpe militar e com o rumo tomado pelo país. 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 desprazer⁷ (“deixar de padecer”). Aqui, a música/samba/batucada funciona como agente de transformação e “unificador e mantenedor da identidade sócio-cultural do grupo que o pratica” (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. 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”: “Uma festa imodesta como esta / vamos homenagear / todo aquele que nos empresta sua testa / construindo coisas pra se cantar”. Nesta 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 essa altura, já tinha alguns sérios problemas com a Censura.⁸ Gilberto Vasconcellos, em sua análise de

⁷ Para Matos, o objetivo imediato do samba é a celebração do prazer, uma brincadeira, um aspecto lúdico da vida que compensa a massa proletária, fadada a trabalhar até a exaustão, que tem no samba a “alegria e o vigor coletivos”. O samba é o “santuário” desse proletariado, um lugar onde o pobre trabalhador está protegido do desprazer e da opressão. (Cf. MATOS, 1982, p. 31).

⁸ Chico teve inúmeras canções censuradas, das quais destacamos: **Tamandaré** (1965); **Apesar de você** (1970); **Bolsa de amores** (1971); **Cálice** (1973, composta com Gilberto Gil); **Vence na vida quem diz sim** (1973); **Tanto mar** (1976). O compositor declara, a respeito da censura: “[...] é evidente que você, uma vez proibido, ficava marcado. Eu e outros autores. Quem tinha uma ou outra música proibida ficava numa espécie de index da Censura. Então uma música que chegava com meu

Festa imodesta, observa que a referência a Noel Rosa é retomada por Caetano, na “[...] antítese malandro/otário tão cara à música popular brasileira (que se pense na polêmica de Noel Rosa com Wilson Batista), lançando luz em última instância na situação limite que a censura traz à canção popular: o silêncio [...]” (VASCONCELLOS, 1977, p. 72). Nesse 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.

Essa 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**, à malandragem sambista, tradição musical muito presente na carreira de Chico.⁹ Isso fica claro pela própria organização do disco **Sinal Fechado** que traz em seu repertório sete sambas, desde clássicos, como **Sem compromisso**, de Geraldo Pereira e Nelson Trigueiro, quanto composições mais recentes, como é o caso de **Festa 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 revelar sobre 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

nome chamava bastante atenção. E eu comecei a sofrer uns cortes bastante arbitrários” (HOLLANDA apud SILVA, 2008, p. 124).

⁹ Cinco anos mais tarde, em 1979, Chico daria voz e imagem ao malandro na peça **Opera do malandro**.

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 evidência de um “coração/que sofre com razão”, seja ele do compositor, do homenageado ou do ouvinte da canção. O verso final de **Festa imodesta**, “Salve o compositor popular”, não só sintetiza a importância da voz autoral 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). Gilberto 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 essa 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, 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

Assim como a ausência de palavras depois da deflagração 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 ali deveria estar “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 de Gil toma forma. O copo não está vazio por acaso, mas porque impediram-no de ser enchido. Assim como o samba ocupa, conforme vimos, o território do prazer e da unificação, o vinho representa o conforto, que neutraliza, momentaneamente, a ação da dor. Assim, as canções de Caetano e Gil se associam por revelarem elementos de dispersão da dor e do desprazer, o samba (a música) e o vinho.

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 de **Apesar de você** volta a aparecer no álbum, 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. Desse 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. Se a canção de Caetano tinha uma mensagem mais direta, ainda que construída por um discurso malandro, a de Gil é mais 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.

Em **Acorda, amor**, a primeira canção do lado B do disco, a estratégia de Chico é a criação dos compositores Julinho da Adelaide e Leonel de Paiva, personagens que podiam dizer o que ele não podia naquele momento. É a “linguagem da fresta”,¹⁰ 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).

Com efeito, 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).

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

¹⁰ 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).

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 saí 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 (ADELAIDE apud **Última hora**, 1974, s/p).

Por meio dessa 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)

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).

A letra do samba poderia ser interpretada apenas como a história da abordagem policial de um malandro, durante a madrugada. Entretanto, considerando a ideia do “samba duplex” e o contexto histórico da canção, essa invasão noturna se assemelha bastante a muitas cometidas pela ditadura militar: “Era a dura / numa muito escura viatura”. As invasões às casas de qualquer suspeito de oposição ao regime eram recorrentes, sendo que 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”.

Segundo Meneses, a dualidade da canção, ou seja, o que a faz ser “duplex”, se dá pela possibilidade de entendermos a história como a do “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)

A canção **Me deixe mudo**, de Walter Franco, não era inédita quando Chico a gravou. O próprio Franco a havia gravado/cantado o álbum **Ou não**, de 1973 – a canção abria o lado B do disco. Em **Sinal Fechado**, ela ocupa também o lado B, antes da canção final

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

Meneses observa, a respeito da canção de Chico, a existência de um “caráter reivindicativo e vingativo”, conforme vemos em **Apesar de você**, composição emblemática, “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). Na canção de Walter Franco, cantada por Chico em tom contestatório e de modo mais tradicional (em relação à versão de Franco) 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**,¹¹ 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

¹¹ A peça contaria a história de Domingos Fernandes Calabar, que teria traído a coroa portuguesa e, por isso, fora condenado à morte. Mesmo sob a suspeita de referenciar o capitão Carlos Lamarca, que abandonou o exército para juntar-se à guerrilha em 1969 (Cf. HOMEM, 2009, p. 110).

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 sim” da canção é uma afronta clara, 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”.

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 fatos 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 dissemos, uma aversão ao silêncio, na sugestão do grito. Nesse 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, sendo Chico Buarque o elemento catalisador dos sentimentos de toda uma geração e época.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sinal Fechado, de 1969, foi composta por Paulinho da Viola, e vencedora do V Festival de Música Popular Brasileira do mesmo ano. A canção, que intitula o disco, é também responsável por sua finalização, visto que sintetiza ideias expostas nas canções analisadas anteriormente. Na interpretação do samba de Paulinho, Chico imprime outra forma de entendimento da canção, tornando-a mais pesada e densa. Enquanto a versão de Paulinho é triste, como um lamento, a de Chico revela toda a tensão existente no vazio comunicativo das personagens que se encontram em um sinal fechado

288

- 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 emblemática do “não dizer”. Pode-se 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, na identificação de piano, ora tenso, ora triste, e um violino, que enfatiza a nota da melodia. 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.

Ao pensarmos a canção de Paulinho da Viola como encerramento do disco, 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**.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2012. p. 65-89.

CAVALCANTI, Luciano M. D. Música popular e poesia no Brasil: um breve percurso histórico. **Revista Darandina**. Volume 4, número 1, p. 1-24, jul-dez de 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/M%C3%BAsica-popular-e-poesia-no-Brasil-um-breve-percurso-hist%C3%B3rico.pdf>. Acesso em: 22 de fev. de 2017.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Música popular brasileira e poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira**. Belém: Ed. Pakatatu, 2017. 237 p.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma análise ideológica. In: **Saco de Gatos: ensaios críticos**. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p. 93-119.

HOLLANDA, Chico Buarque. **Sinal fechado**. São Paulo: Phillips/Phonogram, 1974.

HOMEM, Wagner. **Histórias de Canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009. 352 p.

JORNAL ÚLTIMA HORA, setembro de 1974. Disponível em http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_ultima_07_09_74.htm. Acesso em: 22 de fev. de 2017.

MATOS, Cláudia. O Samba e seu lugar. In: **Acertei no milhar: Samba e malandragem no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 25-37.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque**. São Paulo: Hucitec, 1982, 218 p.

PERRONE, Charles. “Literatura de performance” e a poesia da canção brasileira. In: **Letras e letras da MPB**. Trad. José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988, p. 11-23.

SILVA, Alberto Ribeiro. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. 2ª ed. 225 p.

SITE OFICIAL CHICO BUARQUE. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/>. Acesso em: 22 de fev. de 2017.

TRISTÃO, Talita Carlos; PEREIRA, Cilene Margarete. A crônica poética de uma cidade: o Rio em verso, canção e prosa. **Revista Recorte**, volume 9, número 2, p. 1-20, jul.-dez. de 2012. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/623>. Acesso em: 22 de fev. de 2017.

VASCONCELLOS, Gilberto. **Música Popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977. 111 p.