

Fernando Marcílio Lopes Couto

CHICO BUARQUE:
MÚSICA, POVO E BRASIL

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Linguística, na área de Literatura Brasileira

Orientadora: Profa. Dra. Adélia Toledo Bezerra de Meneses

UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem

Campinas, 2007

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

C837c Couto, Fernando Marcílio Lopes.
Chico Buarque : música, povo e Brasil / Fernando Marcílio Lopes
Couto. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Adélia Toledo Bezerra de Meneses.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Buarque, Chico, 1944-. 2. Música. 3. Música popular brasileira.
4. Brasil. I. Meneses, Adélia Toledo Bezerra de. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: Chico Buarque: music, people and Brazil.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Chico Buarque; Music; Brazilian popular song; Brazil.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa Dra. Adélia Toledo Bezerra de Meneses (orientadora), Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, Prof. Dr. Roberto Goto. Suplentes: Profa. Dra. Marisa Philbert Lajolo e Profa. Dra. Maria do Carmo Martins.

Data da defesa: 23/02/2007.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

Adelia

Prof^a. Dr^a. Adélia Toledo Bezerra de Meneses

f. Frankl

Prof^a. Dr^a. Suzi Frankl Sperber

Roberto Goto

Prof. Dr. Roberto Akira Goto

Prof^a. Dr^a. Marisa Philbert Lajolo

Prof^a. Dr^a. Maria do Carmo Martins

**Este exemplar é a redação final da
tese / dissertação e aprovada pela
Comissão Julgadora em:**

25 / 04 / 2007

Silvana Mabel Serrani
Prof^a. Dra. SILVANA MABEL SERRANI
Coordenadora Geral de Pós-Graduação
IEL/UNICAMP
Matr. 06440-8

RESUMO

Chico Buarque: Música, Povo e Brasil

A carreira do compositor Chico Buarque de Hollanda teve início ao mesmo tempo em que se consolidava no Brasil o conceito de Música Popular Brasileira – MPB – como nós o utilizamos hoje. Essa denominação surgiu em meados dos anos 1960, reunindo o que então se considerava representativo da genuína cultura brasileira, no âmbito da música. Nesse sentido, a MPB herdava o esforço de um grupo de artistas originalmente ligados à Bossa Nova – como Carlos Lyra, por exemplo – de construir uma arte musical mais comprometida com a realidade social, o que acabaria gerando a chamada “canção de protesto”.

Embora a sigla MPB tenha aumentado sua abrangência, excluía algumas correntes musicais, como a da Jovem Guarda, vista então como manifestação juvenil e alienante veiculada pelos meios de comunicação de massa, que atendiam, com isso, aos interesses de despolitização social do estado ditatorial instaurado com o golpe de 1964.

Ao lado de nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Elis Regina, Milton Nascimento, entre outros, o de Chico Buarque associou-se rapidamente à própria definição de MPB. Essa associação talvez tenha contribuído para o obscurecimento de um aspecto fundamental: as reflexões que sua obra apresenta em torno dos conceitos de *música*, de *povo* e de *Brasil* (exatamente as palavras cujas iniciais formam a sigla MPB).

Uma análise mais cuidadosa da parte da produção de Chico que trata desses temas mostra um artista em constante questionamento, opondo-se a verdades estabelecidas e a conceitos tomados como absolutos. Assim, a imagem de *povo* que sobressai da obra é marcada pela pluralidade, fugindo, dessa forma, a uma visão unívoca. Da mesma maneira, o *Brasil* que emerge da música buarqueana está longe de ser uma entidade plenamente definida.

A reflexão em torno da *música* gira em torno do efeito de transformação social da canção. Enquanto, de um lado, muitas das composições de Chico afirmam esse poder, outras o contestam, produzindo uma obra repleta de tensão e de questionamento. Quando esse questionamento atinge a figura do próprio artista, as reflexões se tornam incisivas. Isso ocorre notadamente nas peças de teatro escritas por Chico Buarque, nas quais sobressai a temática da *traição*, idéia entendida como um dos perigos que rondam a relação do artista com a sociedade que ele julga representar.

ABSTRACT

Chico Buarque: Music, People and Brasil

Chico Buarque de Hollanda's career as a songwriter began at the same time Brazil's concept of Música Popular Brasileira (MPB) – as we know it today – was being consolidated. Such concept arose in the mid-1960s, drawing together what was then considered representative concerning the authentic music of Brazilian culture. In this sense, MPB inherited the previous effort of a Bossa Nova group of artists – among them, Carlos Lyra, for example – a group that comprised a musical art more committed to Brazil's social reality, which would end up in what is called “protest song.”

Although what was meant by MPB increased its comprehensiveness, it excluded some musical trends such as Jovem Guarda, regarded as a movement detached from Brazil's political reality and supported by the mass media of communication that at the time served the interests the dictatorial regime brought by the 1964 coup d'état.

Along with Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Elis Regina, Milton Nascimento and others, the name of Chico Buarque soon became associated with the definition of MPB itself. Maybe this association has contributed to the obscurity of a fundamental aspect of his work: his reflections on the concepts of *music*, *people* and *Brasil* (exactly what the letters MPB stand for).

A more careful analysis of Chico's production that deals with these themes shows an artist in constant questioning, opposing pre-established truths and absolute concepts. Thus, the image of *people* that comes from his compositions is marked by plurality, escaping from a univocal view. Likewise, the *Brasil* that emerges from Buarque's music is far from being a completely defined entity.

His thought concerning *music* deals with the social alteration effect of a song. Whereas many of Chico Buarque's songs assert such power, other pieces contest him, displaying song works full of tension and questioning. When this questioning comes to the artist himself, the reflections become quite incisive. This is clearly seen in his theatrical plays in which the theme of *betrayal* is pointed out, an idea that is understood as one of the dangers that go with the relationship between the artist and the society that he thinks he represents.

AGRADECIMENTOS

Uma pesquisa que demorou vinte anos para ser apresentada deve a muita gente.

À Adélia, a quem devo, mais do que a orientação, a própria conclusão da dissertação, dívida a que se acrescenta o que ela me presenteou com paciência, compreensão e afeto.

Ao meu lado, sob a mesma orientação, estava o Nelson, a quem devo o apoio, a amizade e o companheirismo.

À banca de qualificação, Marisa Lajolo e Suzi Sperber, pela leitura, pelas opiniões e pelas contribuições, feitas sempre de maneira generosa e atenta. Ao nome de Suzi, na banca de defesa, acrescenta-se o de Roberto Akira Goto, com observações precisas e sensíveis. Há vinte anos, tive a mesma consideração por parte dos primeiros leitores e orientadores: Kazumi Munakata, Alcir Lenharo e, notadamente, Roberto Schwarz.

Aos colegas que sempre estimularam sua conclusão: Dácio e De Paula. E aos muitos amigos que continuaram acreditando que ela seria concluída, dos quais faço representantes Nivaldo, Renato, Paulo e Marco Antônio.

À família Pimentel, presença constante.

Às mulheres que me transmitiram o vírus Chico Buarque: Vera, Rosana e Regina. E àqueles que permitiram que o vírus tomasse conta da família: Cyro e Edyr. Ninguém pode avaliar melhor do que essas pessoas o que a conclusão desse trabalho representa para mim.

DEDICATÓRIA

À Bete, embora não possa dedicar a ela o que sempre foi dela, desde o começo.

Ao Pedro e ao Vinícius, para que busquem sempre seguir suas paixões.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
BONS CONSELHOS (PERCURSOS CRÍTICOS)	8
UM ARTISTA BRASILEIRO (CHICO E A MPB)	23
CAPÍTULO 1 – ESSA TRALHA IMENSA CHAMADA BRASIL	29
UMA BOA DOSAGEM DE LIRISMO	29
UM BRASIL QUE NÃO ESTÁ NEM AÍ	34
CIVILIZAÇÃO ENCRUZILHADA	42
CAPÍTULO 2 – O POVARÉU SONÂMBULO	52
OPERÁRIO PADRÃO EM DIA DE PESCAR	54
MAMBEMBE	58
QUEM CANTA COMIGO?	67
PÓS-PÓS MODERNIZAR	76
O POVARÉU SONÂMBULO	83
CAPÍTULO 3 – A ILUSÃO PASSAGEIRA	86
A BANDA PASSA EM DISPARADA	91
UM SILÊNCIO TÃO DOENTE	100
PRA CONFESSAR QUE ANDEI SAMBANDO ERRADO	106
A PALAVRA DÓCIL	112
CAPÍTULO 4 – A TRAIÇÃO DO ELOGIO	117
<i>CALABAR</i> : OS MISTÉRIOS DA TRAIÇÃO	117
<i>RODA-VIVA</i> : A ATITUDE TRAIÇOEIRA	126
<i>GOTA D'ÁGUA</i> : A TRAIÇÃO COMO LEMA	129
<i>ÓPERA DO MALANDRO</i> : A MULTIDÃO SEDUZIDA	140
CONCLUSÃO	150
BIBLIOGRAFIA	155

INTRODUÇÃO

BONS CONSELHOS (PERCURSOS CRÍTICOS)

Se a obra de Chico Buarque logo chamou a atenção do público e dos meios de comunicação de massa, demorou a se tornar alvo de considerações críticas nos setores acadêmicos. Isso aconteceria com o passar do tempo, na medida em que a própria MPB se firmasse como um dado fundamental da cultura brasileira urbana contemporânea¹. A despeito disso, é possível traçar um panorama das abordagens críticas que a obra do compositor recebeu, desde seu surgimento.

Para expor esse aspecto, vamos tomar de empréstimo o trabalho já realizado por José Vicente Mazon, em tese voltada para a produção ficcional de Chico Buarque, mas que encara com brilhantismo a tarefa de estabelecer os passos fundamentais daquelas abordagens, notadamente voltadas para o Chico músico². Com acerto, Mazon localiza em **Walnice Nogueira Galvão** o ponto de partida dos estudos acadêmicos sobre o tema. De fato, o ensaio “MMPB [Moderna Música Popular Brasileira]: uma análise ideológica”³, texto de 1968, traz observações precisas e inteligentes, escritas no calor dos acontecimentos que refere. Algumas delas fizeram história e se consolidaram como lugares comuns, o que é sempre um risco analítico. De qualquer maneira, merecem atenção ainda hoje, até mesmo pela clareza com que foram expostas.

O próprio título do artigo sugere seu ineditismo. Escrevendo em um momento em que o conceito de MPB não estava ainda assentado⁴, Walnice sentiu necessidade de acrescentar mais um “M”, de “Moderna”, ao gênero que surgia. Por “Moderna”, a autora queria designar a música urbana que se caracterizava pela “desmistificação militante,

¹ Em um dos seus trabalhos dedicados à área musical, o pesquisador Marcos Napolitano afirma: “A música popular se tornou um tema presente nos programas de pós-graduação, sistematicamente, só a partir do final dos anos 70, sendo que o *boom* de pesquisas, no Brasil, ocorreu a partir do final dos anos 80.” (NAPOLITANO, Marcos, *História & Música – história cultural da música popular*. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2005, pp. 7-8.

² MAZON, José Vicente, *Chico Buarque: a construção da realidade social*. Dissertação de Mestrado – UNESP (Araraquara), 2002. Registre-se que o pesquisador analisa também a letra da canção “Dura na queda”, de 2000.

³ GALVÃO, Walnice Nogueira, “MMPB: uma análise ideológica”, *in: Saco de gatos – ensaios críticos*. 2ª ed., São Paulo: Duas Cidades, 1976, pp. 93-119.

⁴ Algumas considerações a respeito da sigla MPB serão feitas a seguir.

derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples mas plena do favelado e do sertanejo”⁵ e pela “intencionalidade *informativa e participante*”⁶. Tratava-se, em suma, de uma postura artística que se pretendia politizada e conscientizadora, concretizada nas obras de artistas como Carlos Lyra, Nelson Lins e Barros, Gianfrancesco Guarnieri, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré – o grupo, enfim, que estava constituindo naquele momento a chamada “canção de protesto” no Brasil⁷. É bom salientar que Walnice inclui, mesmo que com ressalvas, músicas de Caetano Veloso e Chico Buarque em sua análise.

A autora é impiedosa com essa produção participante, que acusa de ser tão mistificadora quanto aquela postura que critica:

“(...) entre a denúncia antimitológica e a proposta se coloca a mediação de uma nova mitologia. (...) esta nova mitologia assume o gesto de uma proposta, falsa. Os passos são os seguintes: se eu digo que algo está errado, vai implícito dizer um novo passo que será uma proposta de consertar o errado; mas, se eu digo que algo está errado e, em vez de fazer a proposta de conserto ao nível do errado, diluo a denúncia fazendo propostas ao nível mitológico, então eu apenas propicio a evasão. (...) Entende-se melhor ainda que a canção ‘informativa’ e ‘participante’ seja tão escapista e consoladora quanto aquela que fala em moça-flor-barquinho-amor-dor. Só que se trata de evasão e consolação para pessoas intelectualmente sofisticadas. O gesto de uma proposta encobre um afago ao privilégio.”⁸

O estabelecimento de uma “nova mitologia” se consubstanciaria, segundo a autora, na temática do “dia que virá”, por intermédio da qual a ação transformadora estaria relegada a um futuro sempre adiado, instituindo o imobilismo sob a máscara da mobilização, mantendo, por isso, a mistificação⁹.

⁵ GALVÃO, Walnice Nogueira, *op. cit.*, p. 93.

⁶ *idem, ibidem*, p. 94.

⁷ Estudando certas manifestações da canção de protesto brasileira, afirma Arnaldo Contier: “Em linhas gerais, a canção de *protesto* aflorou como uma tensão entre o *mundo do artesanato* (produção individual) e a indústria cultural (momento de sua absorção por segmentos do mercado consumidor de discos); ou entre o discurso da dominação (censura + Estado autoritário, que procurava eliminar do mercado canções consideradas subversivas – temas políticos ou amorosos/sexuais) e o discurso sacralizado por setores das esquerdas, em seu matiz ufanista ou de exaltação da canção participante ou entre os partidários de um sectarismo preso à Bossa Nova ou ao Tropicalismo, como modelos ligados à modernidade musical” (CONTIER, Arnaldo Daraya, “Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)”, *in: Revista Brasileira de História*. São Paulo: v. 18, n. 35, 1998, p. 17).

⁸ *idem, ibidem*, p. 95.

⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 96.

Na obra de Chico (lembrando que a autora escreve em 1968), a temática surge em um exemplo isolado, “Marcha para um dia de sol”, canção na qual “a relação do cantador com o futuro revela sua condição de espectador. Ele se propõe a *ver* e não a *fazer*”¹⁰, gesto determinante da mistificação que o ensaio denuncia. A própria autora faz uma ressalva a essa inclusão do compositor, indicando em sua obra “uma crítica da esperança e do esperar”¹¹, que estaria presente em um número muito maior de exemplos: “A banda”, “Meu refrão”, “Sonho de um carnaval”, “Olé olá”, “Ano novo”, “A televisão”, “Pedro Pedreiro”¹². Essa ressalva já bastaria para relativizar a própria inclusão do compositor no alvo das críticas da autora. No entanto, José Vicente Mazon não aceita sequer aquela referência isolada, afirmando que a autora “não leva em consideração a dimensão crítica imanente numa abordagem nostálgica de um passado em que reinavam a igualdade e a liberdade ou a postura utópica frente a um futuro renovado, tal como interpretou Adélia Bezerra de Meneses”¹³.

Contudo, o acerto dessa observação de Mazon e da análise de Adélia – que poderiam ser estendidos a outros compositores do período criticados por Walnice – não diminuem o brilho do ensaio, que se tornou uma referência obrigatória nos estudos que se debruçam sobre a produção cultural daquele período¹⁴.

Outro passo fundamental da bibliografia, segundo Mazon, é fornecido pela colaboração de **Afonso Romano de Sant’Anna**, que publicou em 1978 um livro no qual estabelecia correlações entre a poesia e a música popular brasileira, inserindo nele um artigo de 1973 dedicado especialmente a Chico Buarque¹⁵. Nele, Afonso Romano apresenta duas visões possíveis da obra do compositor. O que chama de “análise

¹⁰ *idem, ibidem*, p. 98.

¹¹ *idem, ibidem*, p. 97.

¹² Cf. *idem, ibidem*, pp. 98-9.

¹³ MAZON, José Vicente, *op. cit.*, p. 42. Mazon se refere aqui ao livro *Desenho mágico*, de Adélia Bezerra de Menezes, que será comentado a seguir.

¹⁴ Em artigo escrito por ocasião da celebração dos 30 anos dos acontecimentos de 1968, Walnice Nogueira Galvão retomaria o tema. Reafirmando a importância da MPB no combate à ditadura de 1964, reconhece a força que a palavra cantada adquirira naquele período como instrumento de politização e expressão de revolta. Cf. GALVÃO, Walnice Nogueira, “Nas asas de 1968: rumos, ritmos e rimas”, in: GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (organizadores), *Rebeldes e contestadores – 1968: Brasil, França e Alemanha*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1999. pp. 143-158.

¹⁵ SANT’ANNA, Afonso Romano de, “Chico Buarque: a música contra o silêncio”, in: *Música popular e moderna poesia brasileira*. 2ª ed., Petrópolis: Ed. Vozes, 1980, pp. 99-104.

sintagmática”¹⁶ estabelece uma perspectiva cronológica da obra, dividindo-a em duas fases:

“(...) a primeira fase se caracterizaria por ser uma produção espontânea e ingênua, onde a música sobrevém como uma dádiva. O poeta se encontra em disponibilidade, à toa na vida, fazendo considerações líricas sobre os pequenos incidentes do dia-a-dia. Na segunda fase ele já não se deixaria levar pelos instantes de festa e música da vida, arrebatado pela banda ou pelos cordões carnavalescos. Emerge aí o profissional no exercício da construção musical, articulando tijolo com tijolo num desenho lógico. O lirismo de ‘A banda’ cede à dramaticidade do ‘Cotidiano’ e à tragédia da ‘Construção’.”¹⁷

José Vicente Mazon não faz a essa divisão da obra de Chico Buarque as mesmas ressalvas que faz às colocações de Walnice Nogueira Galvão, mas a verdade é que a atribuição de *ingenuidade* a essa produção inicial de Chico Buarque deve ser melhor balizada – o que o próprio artigo de Romano de Sant’Anna faz, ao optar por uma análise diferente, baseada em uma segunda possibilidade de leitura que ele levanta, classificada ali de “paradigmática”, “consultando-se a organização das músicas independentes de sua cronologia”¹⁸. Ao fazer o levantamento de temas recorrentes da obra do compositor, o estudioso percebe desenvolvimentos temáticos fundamentais da obra de Chico – tanto daquele momento quanto de períodos posteriores: o interesse pelo “próprio fazer musical como assunto central em suas [de Chico] composições”¹⁹; o jogo entre abertura e fechamento, sintetizado na fórmula proporcional “Música: abertura :: silêncio: fechamento” percebido em uma composição como “A banda”²⁰; a associação da temática carnavalesca com a instauração da utopia²¹; a “descrição de uma série de personagens excluídos ou silenciados pelo cotidiano”²². Ora, a relevância efetiva desses conjuntos temáticos pode ser comprovada pela constante referência que será feita a eles pelos comentaristas posteriores da obra, o que comprova a qualidade da contribuição de Affonso Romano de Sant’Anna.

José Vicente Mazon cita ainda o livro *Chico Buarque – análise poético-musical*, de **Gilberto de Carvalho** como outro momento relevante da fortuna crítica

¹⁶ *idem, ibidem*, p. 99.

¹⁷ *idem, ibidem*, pp. 99-100.

¹⁸ *idem, ibidem*, p. 100.

¹⁹ *idem, ibidem*, p. 100.

²⁰ *idem, ibidem*, pp. 100-101.

²¹ Cf. *idem, ibidem*, p. 102.

²² *idem, ibidem*, p. 104.

buarqueana²³. Aparentemente, a justificativa para essa inclusão está na listagem de algumas das “dimensões características” localizadas na obra do compositor. No entanto, é de se levar em conta que Carvalho retoma (sem citar) os trabalhos já referidos de Walnice Nogueira Galvão e Affonso Romano de Sant’Anna: entre as “dimensões características” que Carvalho aponta na obra de Chico²⁴, temos: a “miniestória”, conjunto de canções narrativas, igualmente referido por Sant’Anna; o “dia especial”, que nos remete diretamente ao “dia que virá” de Walnice; e assim por diante. De resto, a “análise poético-musical” que o título do livro de Carvalho anuncia limita-se a considerações sobre algumas letras do compositor, sem oferecer, contudo, nenhuma descoberta que mereça registro.

No mesmo ano em que Gilberto de Carvalho lançava sua obra, aparecia uma outra, que acabaria por se tornar a mais consistente contribuição dos meios acadêmicos para o estudo da obra buarqueana: *Desenho mágico*, de **Adélia Bezerra de Meneses**²⁵. Mazon destaca a obra, considerando-a “o estudo mais importante sobre a trajetória artística de Chico Buarque”²⁶. Adélia evita a abordagem cronológica linear (que Affonso Romano chamara de “análise sintagmática”), percebendo na obra de Chico uma retomada temática que permite à estudiosa falar em “uma trajetória em espiral”²⁷. Além disso, dialoga com a teorização de Walnice Nogueira Galvão em torno do tema do “dia que virá”, mostrando que a obra do compositor caracterizava-se então pelo que chama de “lirismo nostálgico”, ao qual não era estranha uma postura crítica de resistência ao *status quo*.

Algumas das canções da década de 1970 são denominadas pela autora de “canções de repressão”, por se ligarem estreitamente à atmosfera de obscurantismo instituída pela ditadura iniciada em 1964. Essas canções assumirão um “caráter reivindicativo e vingativo (...), num misto de recusa e espera”²⁸, o que significava associar à recusa do *status quo* uma esperança de transformação. Estão assim

²³ CARVALHO, Gilberto, *Chico Buarque – análise poético-musical*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1982 (a 1ª edição do livro é do mesmo ano).

²⁴ *idem, ibidem*, p. 21.

²⁵ MENESES, Adélia Bezerra de, *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

²⁶ MAZON, José Vicente, *op. cit.*, p. 49.

²⁷ MENESES, Adélia Bezerra de, *op. cit.*, p. 43.

²⁸ *idem, ibidem*, p. 70.

definidos os próximos passos da exposição da autora: a recusa da realidade imediata se consumaria na “vertente crítica” da obra de Chico, enquanto a espera pela libertação conduziria à “vertente utópica”²⁹.

Adélia retomaria e ampliaria as teses centrais de seu trabalho em outros textos, como em “Chico Buarque: criador e revelador de sentidos”, “Adendo” que fez incluir à terceira edição de *Desenho mágico*³⁰. A ampliação se dá em função do destaque que a autora passa a dar aos desdobramentos da obra de Chico Buarque posterior ao ano de publicação de sua tese (1982), levando em conta acontecimentos históricos evidenciadores de uma falência das utopias e suas conseqüências para a produção buarqueana:

“(...) difícil utopia essa dos anos que atravessamos, nesse fim de milênio, contra o pano de fundo do capitalismo multinacional e da pasteurização dos projetos revolucionários. Que ‘princípio esperança’ resta para ser afirmado num mundo que verga ao ‘fim da História’, e em que o novo perdeu sua força mobilizadora?”³¹

Dessa forma, a autora confirma as categorias já aplicadas à análise da obra, acrescidas de incursões nos novos tratamentos suscitados pela reação do artista ao mundo globalizado. No entanto, em outro texto, Adélia ainda registra a persistência, na obra de Chico, de uma “Utopia que não é aposta num futuro que cairá dos céus (...), mas fruto de luta aguerrida”³².

A autora desenvolveria também um trabalho fundamental sobre uma temática recorrente na obra do compositor: a figura feminina. Em *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*³³, reúne uma série de ensaios sobre o assunto. No mesmo rumo, embora com resultados irregulares, um levantamento da ocorrência do tema na obra do

²⁹ A base assumida dessa abordagem são formulações de Alfredo Bosi. Cf. BOSI, Alfredo, “Poesia resistência”, in: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, pp. 139-192.

³⁰ MENESES, Adélia Bezerra de, *Desenho mágico*. 3ª ed., ampliada. São Paulo: Ateliê, 2002, pp. 239-252.

³¹ MENESES, Adélia Bezerra de, “Chico Buarque: criador e revelador de sentidos”, in *Desenho mágico*, 3ª ed., p. 247. O texto aparece também na edição do 3º volume do *Songbook de Chico Buarque* organizada por Almir Chediak.

³² MENESES, Adélia, “Utopia renitente: Levantados do chão / Assentamento”, in: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José, *A cidade não mora mais em mim* (coleção “Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira”, vol. 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 113-122, p. 121.

³³ MENESES, Adélia Bezerra de, *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial / Boitempo Editorial, 2000.

compositor seria levado a cabo por Maria Helena Sansão Fontes em *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*³⁴.

Uma continuação das proposições de Adélia Bezerra de Menezes é tentada por **Marcelo Ridenti**³⁵. Em livro no qual analisa a relação entre cultura e projeto revolucionário no Brasil da segunda metade do século XX, inclui um capítulo dedicado especialmente ao romance *Benjamin*, que Chico Buarque publicou em 1995, no qual também tece considerações sobre a obra musical do artista. Para Ridenti, “paralelamente à retomada crítica do lirismo nostálgico e à presença da crítica social, há no romance um esvaziamento da dimensão utópica, que completaria a tríade de aspectos sócio-políticos da obra de Chico Buarque”³⁶. Desse modo – e em concordância com o que a própria Adélia afirma –, Ridenti indicia a evolução daquelas categorias na obra buarqueana dos anos 1990 e 2000, mostrando que o compositor continuava a expressar “a perplexidade da intelectualidade brasileira de esquerda às portas do século XXI”³⁷.

Nesse ponto, podemos incluir o trabalho do próprio **José Vicente Mazon**, desde já ocupando seu espaço na rede de trabalhos acadêmicos desenvolvidos em torno da obra de Chico Buarque. Mazon acrescenta às interpretações de Adélia Bezerra de Menezes e Marcelo Ridenti – cujas categorias retoma – a aplicação, para a análise de parte da obra ficcional do compositor, das teses de Fredric Jameson sobre o conceito de *pós-modernidade*. Para tanto, retoma os elementos que, para Jameson, caracterizam a experiência pós-moderna, como a falta de continuidade temporal, que levaria à *esquizofrenia* (termo que Jameson toma de Lacan). Na visão de Jameson:

“Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia

³⁴ FONTES, Maria Helena Sansão, *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999.

³⁵ RIDENTI, Marcelo, “Visões do paraíso perdido – sociedade e política em Chico Buarque, a partir de uma leitura de *Benjamin*”, in: *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Ed. Record, 2000, pp. 225-264.

³⁶ RIDENTI, Marcelo, *op. cit.*, p. 259.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 13.

*resultar em outra coisa que não ‘um amontoado de fragmentos’ e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório.*³⁸

Algumas das conseqüências desse presentismo seriam a perda da orientação espacial (que Jameson associa à noção de *hiperespaço*) e o esmaecimento do afeto – elementos que Mazon percebe em *Estorvo* e *Benjamin*, as obras ficcionais que analisa³⁹. Ora, esse presentismo representa também uma perda da dimensão utópica – em consonância, como dissemos, com o que afirmam Adélia Bezerra de Meneses e Marcelo Ridenti.

Deve-se referir ainda uma segunda fonte de Mazon, o livro *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord⁴⁰. Nele, o ensaísta francês, escrevendo pouco antes dos acontecimentos que abalariam a Europa em 1968, apresenta um dos primeiros esforços de teorização a respeito da sociedade de consumo. Segundo Debord, vivia-se naquele momento um “deslizamento generalizado do *ter* para o *parecer*”⁴¹, o que, para Mazon, teria conseqüências: “A aparência torna-se essência e vice-versa. O efeito dessa falsificação da realidade, pelo viés da imagem, introjeta nos indivíduos uma falsa consciência do tempo histórico. Estes encontram-se presos à camisa de força do puramente momentâneo”⁴². Mazon aplica essa conceituação às personagens dos romances *Estorvo* e *Benjamin*, que vivem um momento em que “estão mortas as utopias, pois neles [nos romances] os indivíduos são desprovidos de horizonte histórico”⁴³.

José Vicente Mazon continua o levantamento da fortuna crítica da obra de Chico Buarque, mas dando relevância, a partir desse ponto, à parcela que lhe interessa particularmente, os romances. Aqui, vamos citar outros passos significativos na análise crítica da obra de Chico, destacando textos voltados para a produção musical.

³⁸ JAMESON, Fredric, *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed., trad. de Maria Elisa Cevasco, São Paulo: Ática, 2002. O trecho é parcialmente citado por Mazon.

³⁹ O terceiro romance de Chico Buarque, *Budapeste*, publicado em 2003, é posterior ao trabalho de Mazon.

⁴⁰ DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo*. trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 18. O trecho é citado por Mazon.

⁴² MAZON, José Vicente, *op. cit.*, p. 116.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 117.

Defendida em 2002, a tese de Mazon não alcançou a pesquisa de **Marcos Napolitano**, originariamente também uma tese acadêmica de 1999, mas que só foi publicada em 2001. Trata-se de “*Seguindo a canção*”⁴⁴. Embora não esteja voltada especificamente para a figura do compositor, são inúmeras as referências a ele, ao longo do trabalho. Napolitano vê em Chico Buarque um momento fundamental na consolidação da indústria fonográfica brasileira⁴⁵. A par disso, sintetiza aspectos fundamentais da obra:

*“A obra inicial de Chico proporcionou o encontro de duas temporalidades distintas da história da MPB: os anos 30 e os anos 60. Esse reencontro de temporalidades explicava em parte o caráter nostálgico e melancólico de seus primeiros sucessos, que tiveram uma enorme receptividade popular. Suas canções eram marcadas por duas temáticas básicas: o retorno das narrativas das vivências cotidianas e espaços sociais ‘populares’, tradição iniciada nos anos 30, e a problematização do lugar social da canção no Brasil, enfatizando a fugacidade do ato de cantar e os limites da música como amálgama de uma consciência social mais efetiva. (...) Tanto no mercado de compacto (indicativo de um consumo de classe média baixa) e de LPs (produtos consumidos, no geral, pela classe média alta), Chico Buarque destacava-se.”*⁴⁶

Ao levar em consideração a ação da indústria cultural na conjuntura musical brasileira do período, Napolitano lança luzes em alguns aspectos ainda pouco estudados. Além disso, como se pode perceber pelo trecho acima, Napolitano nota a importância que assume na obra de Chico “a problematização do lugar social da canção no Brasil, enfatizando a fugacidade do ato de cantar e os limites da música como amálgama de uma consciência social mais efetiva”.

Pode-se incluir, na linhagem da recepção crítica da obra de Chico Buarque, o artigo “De olho na fresta”, de **Gilberto Vasconcellos**⁴⁷. O foco principal do artigo – como, de resto, do livro em que está inserido – é a abordagem do movimento tropicalista; mas, ao tratar de questões políticas envolvendo o movimento, faz referência

⁴⁴ NAPOLITANO, Marcos, “*Seguindo a canção*”: *engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume / Fapesp. 2001.

⁴⁵ Em um outro trabalho, Napolitano faz uma afirmação categórica a esse respeito: “(...) Chico Buarque era realmente um ídolo como talvez os dos velhos tempos do rádio, um ídolo já criado pela TV.” – NAPOLITANO, Marcos, “A canção engajada nos anos 60”, *in*: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (organizadores), *Do samba canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará : Faperj 2003, pp. 127-134, pp. 130-1.

⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos, “*Seguindo a canção*”, pp. 163-4.

⁴⁷ VASCONCELLOS, Gilberto, “De olho na fresta”, *in*: *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Ed. do Graal, 1977, pp. 37-72. O artigo foi originalmente publicando na revista *Debate e crítica* nº 6. São Paulo: Hucitec, julho/1975.

ao esforço de Chico na elaboração de uma obra que efetivasse uma mensagem de teor político sem cair no esquematismo de que Vasconcellos acusa a canção de protesto. A *linguagem da fresta* a que se refere o articulista inspira-se na canção “Festa imodesta”, que Caetano compusera em homenagem a Chico Buarque e que este incluía em seu álbum⁴⁸ *Sinal fechado*, que continha apenas músicas de outros autores (além de “Acorda, amor”, lançada sob pseudônimo), já que as suas estavam sendo sistematicamente censuradas.

Dessa forma, a música de Caetano e o artigo de Gilberto Vasconcellos registram um aspecto da obra do compositor que seria bastante explorado: a luta contra a censura⁴⁹. Surge em ambos – música e artigo – uma imagem que teria grande significação na fortuna crítica buarqueana: a associação das estratégias do compositor com as artimanhas do malandro. Vasconcellos afirma:

“(...) o compositor malandro já não é mais aquele de lenço no pescoço, navalha no bolso, como no tempo de Noel; mas, sim, aquele que sabe pronunciar, ou seja, que sabe ludibriar o cerco do censor. (...) Além de depositar certa confiança na argúcia do ouvido musical, a metáfora da fresta contém uma aporia: restam ainda os percalços objetivos da decodificação. Esta última questão, entretanto, ‘Festa imodesta’ deixa de lado.”⁵⁰

Se “Festa imodesta” “deixa de lado” “os percalços objetivos da decodificação”, a obra de Chico não deixaria: ele refletiria bastante sobre as formas de comunicação entre artista e público. Nesse sentido, a imagem do malandro assumiria configurações inesperadas, graças aos embates de Chico com a censura, que sempre mereceram atenção da *mídia*, que o considerava um parceiro na mesma batalha.

No nível acadêmico, esses embates têm sido alvo de algumas análises substanciais. É o caso de *As formas do silêncio*, de **Eni Orlandi**⁵¹, que trata de diversas

⁴⁸ Neste trabalho, apenas para facilitar a exposição, denominarei de *álbum* todo suporte material em áudio da obra musical de Chico, incluindo tanto os antigos *long-playings* quanto os atuais CDs. Praticamente toda a obra do compositor se acha hoje transportada para este último formato, e essa denominação poderia ser generalizada aqui; no entanto, soaria anacrônico falar em CDs dos anos 1960 ou 1970.

⁴⁹ Um exemplo claro da influência da imagem da “fresta” na abordagem da obra buarqueana é, já pelo título, o livro de Osmar Tadeu Miranda, *Chico: o poeta da fresta* (Belém do Pará: Paka-Tatu, 2001). Trata-se de um livro despretensioso, que traz reafirmações de posturas políticas consagradas da obra, que não é submetida a nenhuma análise mais aprofundada.

⁵⁰ VASCONCELLOS, Gilberto, *op. cit.*, p. 72.

⁵¹ ORLANDI, Eni, *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 2ª ed., Campinas (São Paulo): Ed. da Unicamp, 1993.

formas pelas quais se podem manifestar mecanismos de silenciamento. Em certo momento, a autora faz referência às “construções lingüísticas”⁵² criadas por Chico Buarque para conferir às palavras sentidos que as desviassem dos percalços opostos à comunicação⁵³.

Baseando-se nesse trabalho de Orlandi, **Lucy Maria Ethur** apresentou em 1999 a dissertação *O dizer e a censura: o sujeito-intelectual cala, o sujeito-conselheiro canta*⁵⁴. Nela, explora, de uma perspectiva lingüística, as estratégias buarqueanas de driblar a censura. De uma forma geral, aplica os conceitos de Orlandi na análise de algumas letras de Chico Buarque. Sobre uma delas, afirma:

*“Em ‘Uma palavra’, canção de 1989, Chico, em apenas seis estrofes, define ‘palavra’ de maneira conclusiva, não precisa dizer mais, não se pode dizer mais; sempre, na poética de Chico, parece definitivo seu dizer. É por esse saber dizer que entendemos Chico, neste trabalho, como sujeito-intelectual.”*⁵⁵

A autora cai, nesse trecho, em um erro, comum entre aqueles que tratam da oposição entre Chico Buarque e a censura: abordar a questão de maneira monolítica, maniqueísta, como se o emissor dissesse uma verdade exatamente oposta às mentiras de seu interlocutor implícito (isto é, a censura, o governo, o poder instituído etc.). No entanto, como se verá, a obra de Chico discute verdades consagradas, não as estabelecendo como unívocas.

De qualquer maneira, essa linha de abordagem contribuiu decisivamente para firmar a imagem de Chico como um artista politizado e consciente. Essa perspectiva permitiu o surgimento de estudos importantes sobre o compositor, como aqueles apontados acima. E ainda de outros, nem tão felizes. É o que ocorre, por exemplo, com *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*, de **Ligia César Vieira**⁵⁶. A obra possui um início promissor, com uma proposta crítica corajosa e instigante:

⁵² *idem, ibidem*, p. 123.

⁵³ Cf. *idem, ibidem*, pp. 124-6.

⁵⁴ ETHUR, Lucy Maria, *O dizer e a censura: o sujeito-intelectual cala, o sujeito-conselheiro canta*. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras, área de Estudos Lingüísticos da Universidade Federal de Santa Maria (Rio Grande do Sul), 1999.

⁵⁵ *idem, ibidem*, p. 31.

⁵⁶ CESAR, Ligia Vieira, *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Carlos (São Paulo): Ed. da Universidade Federal de São Carlos / São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1993.

“Seus [de Bob Dylan e Chico Buarque] textos inserem-se no contexto literário como obras de protesto, ao delatar a sociedade, ao testemunhar uma ideologia como instrumento de dominação. Entretanto, o papel específico destes poetas é impedir através de suas mensagens, que a dominação e a exploração da classe dominante seja percebida em sua realidade. Deste modo, o posicionamento ideológico destes autores é dialético, pois se de um lado dissimulam a divisão de classes, em contrapartida encobrem a existência desta luta, através de suas abstrações. O discurso ideológico de Bob Dylan e Chico Buarque pretende ‘anular a diferença entre o pensar, o dizer e o ser e, destarte, engendrar uma lógica da identificação (...)’ [citação retirada de Marilena Chauí]; e por transmitirem mensagens a serviço de uma classe não privilegiada, estes poetas são censurados pela ideologia oficial, ‘pelos guardiões da verdade’ de que nos fala Platão.”⁵⁷

Percebe-se, inclusive, ecos das afirmações de Walnice Nogueira Galvão a respeito da canção de protesto, que Lígia Vieira talvez estendesse a Chico. No entanto, a realização dessa proposta é algo confusa, de forma a impedir a compreensão precisa da dialética que a autora enxerga no posicionamento ideológico dos autores que analisa. O balanço geral é, assim, negativo: o estudo parece limitar Chico à condição de *cantor de protesto*, o que ele jamais foi.

O artigo “Música popular e política no Brasil – Chico Buarque de Hollanda, poesia e política”, de **Virgínia Fontes**⁵⁸, consagra essa imagem do compositor politizado e participativo. Por se tratar de um texto produzido para publicação estrangeira⁵⁹, possui caráter introdutório, e por isso mesmo é significativo. Ao selecionar aspectos relevantes da obra de Chico Buarque para apresentá-la a um público talvez menos afeito a ela, a autora privilegiou aquilo que, de fato, costuma ser mais fortemente associado ao seu nome. Essa associação – é bom deixar claro – não é equivocada. Trabalhos como os de Adélia Bezerra de Meneses, Marcelo Ridenti, Marcos Napolitano e José Vicente Mezan, entre outros, partem dessa perspectiva. No entanto, superam-na, apresentando interpretações de maior alcance.

Continuando nosso percurso crítico, podemos acrescentar outras iniciativas, que, de uma maneira geral, retomam e ampliam as melhores conclusões dos estudos já apontados. É o caso de **Renato Janine Ribeiro**, que, com o artigo “A utopia lírica de

⁵⁷ *idem, ibidem*, p. 16.

⁵⁸ FONTES, Virgínia, “Música popular e política no Brasil – Chico Buarque de Hollanda, poesia e política”, *in: Reflexões im-pertinentes: História e capitalismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2005, pp. 233-69.

⁵⁹ Como a autora explica, o texto foi escrito originalmente em francês e publicado na revista *Tumultes*, nº 19, dezembro/2002, Cahiers du Centre de Sociologie des Pratiques et des Représentations Politiques, Paris-7: Ed. Kimé.

Chico Buarque de Hollanda⁶⁰, reafirma o amálgama entre o épico e o lírico na obra do compositor, que já fora apontado por Adélia e outros. A novidade é que, aqui, essa articulação é utilizada para lançar luzes inauditas sobre a temática da Utopia conforme esta aparece na obra buarqueana. Em seu artigo, Renato Janine Ribeiro aponta o que chama de “paradoxo da utopia”⁶¹:

“A utopia – seja ela poética (e épica), seja científica – bloqueia o eu. No conflito entre o indivíduo e a sociedade, fica com esta última. Não tem como dar espaço à liberdade pessoal ou individual. A felicidade decorrerá de uma rearticulação do sistema, não das escolhas que cada um efetue. Daí que a questão da escolha seja depreciada, reduzida a um desdenhado individualismo, e temas como o do planejamento e o da felicidade adquiram importância bastante grande. Aliás, a felicidade utópica curiosamente opera mediante uma redução dos prazeres – ou, o que dá na mesma, pela exaltação dos prazeres simples, como a água pura e límpida, nunca o álcool.”⁶²

Na conclusão, o autor mostra como a obra de Chico enfrenta o paradoxo apontado:

“Chegamos assim a um paradoxo final: como podemos pensar uma ordenação do mundo, que é a utopia, a partir da transgressão? Desde o momento em que um casal decide dançar, em que uma banda atravessa a cidade, em que Eros toma a frente. Como podemos fazer isso, se a utopia é o reino da regra ou da lei? Lembrem que, na ‘Utopia’ de Morus, a pessoa casada que passear pelo campo sem a permissão do príncipe e do seu cônjuge é condenada à morte. Lembrem que a utopia de Morus não é de forma alguma o reino da liberdade pessoal ou da efusão dos sentimentos: ela é um lugar em que a regra funciona, irrestrita, perfeita. Ora, a dimensão que analisei da obra de Chico Buarque enfrenta o problema de como fazer essa unanimidade ser feliz, mas isso passa por um recuo da lei, no seu teor repressor, e por um investimento do mundo da utopia pelo afeto, pelo amor, pela transgressão. Com isso, ele valoriza o que há de melhor na utopia, mas para fazê-lo é preciso desfazer-lhe o caráter autoritário, aparentado com o projeto épico, e investir no lirismo. É, pelo menos, uma grande novidade, e que, a meu ver, continua inspiradora.”⁶³

De acordo com essa leitura, a aposta que a obra de Chico faz na Utopia de caráter mais eminentemente político é marcada por uma tensão: de um lado a crença, e de outro o ceticismo – afirmação relevante e nova.

⁶⁰ RIBEIRO, Renato Janine, “A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda”, in: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José, *Outras conversas sobre os jeitos da canção* (coleção “Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira”, vol. 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 149-168.

⁶¹ *idem, ibidem*, p. 163.

⁶² *idem, ibidem*, p. 165.

⁶³ *idem, ibidem*, p. 167.

Na mesma linha de questionamento do exclusivismo político da temática buarqueana, **José Miguel e Guilherme Wisnik** notam⁶⁴:

“(...) por uma ironia que contradiz todo o esquematismo explicativo, no auge da efervescência geral de 68 o compositor Chico Buarque, mais tarde tomado como ícone do engajamento, estava no auge do intimismo e da introversão, intimismo e introversão que não deixam de conter, no entanto, como mostra ‘Sabiá’, uma indireta forma de intuição política.”⁶⁵

A “ironia” referida pelos autores encontraria ainda outros exemplos na obra do compositor, mesmo em sua fase inicial, o que comprova a articulação entre perspectiva social e intimista.

Sob uma perspectiva diferente daquela adotada nessa dissertação, mas com resultados interessantes, podemos alinhar a crítica a partir dos princípios da **semiologia**, como os dois trabalhos que Anazildo Vasconcelos da Silva reúne no livro *A poética e a nova poética de Chico Buarque*⁶⁶ ou o livro *A desinvenção do som*, de Paulo Eduardo Lopes⁶⁷, que, embora faça apenas algumas referências à obra de Chico, analisa o quadro musical brasileiro no qual o compositor se inseria ou com o qual de alguma maneira dialogava. Na mesma linha inclui-se, com destaque, a obra crítica de Luiz Tatit⁶⁸.

A celebração dos 60 anos do compositor ensejou o lançamento de uma coletânea de textos sobre sua obra, *Chico Buarque do Brasil*⁶⁹, muitos dos quais proveitosos para estudo. No mesmo ano de 2004, foi lançada a coleção *Decantando a*

⁶⁴ WISNIK, José Miguel; WISNIK, Guilherme, “O artista e o tempo”, *in*: WISNIK, José Miguel, *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. pp. 241-259. O artigo foi originalmente escrito para figurar em um dos volumes de *Songbook de Chico Buarque* organizado por Almir Chediak.

⁶⁵ *idem*, *ibidem*, p. 255.

⁶⁶ SILVA, Anazildo Vasconcelos da, *A poética e a nova poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Editora e Distribuidora 3A Ltda., 1980. O livro é a junção de duas obras distintas, a primeira das quais, *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação* foi originalmente tese de mestrado do autor, defendida em 1973.

⁶⁷ LOPES, Paulo Eduardo, *A desinvenção do som – leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas (São Paulo): Ed. Pontes, 1999.

⁶⁸ Por exemplo em: TATI, Luiz, “Dicção de Chico Buarque”, *in*: *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996, pp. 233-63; “O cio da terra” e “Gota d’água”, *in*: TATI, Luiz, *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001; TATI, Luiz, *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

⁶⁹ FERNANDES, Rinaldo de (org.), *Chico Buarque do Brasil – textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond : Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

*República*⁷⁰, que reuniu textos sobre as relações entre música e panorama político no Brasil republicano, trazendo muitos trabalhos sobre o artista (como o de Renato Janine Ribeiro indicado acima).

Deve-se ressaltar a importância que adquire, em um trabalho como esse, as **fontes de mídia** (reportagens, notícias, entrevistas publicadas em revistas e jornais). Chico é um artista de grande apelo junto ao público leitor dessas publicações; assim, é quase impossível ignorar essas fontes, não apenas como espaços de observações acertadas sobre a obra, mas também como fatores de influência na construção de uma imagem pública do compositor.

Para finalizar, gostaria de citar dois textos recentes, mas que já alcançam a condição de leitura imprescindível para a compreensão da obra de Chico Buarque e para a apreensão de seus sentidos mais relevantes. O primeiro é o artigo de **Renata Mancini**, “Chico Buarque e a ótica do movimento”⁷¹. A autora sintetiza na expressão “entre-lugares” uma visão da obra de Chico Buarque, por intermédio da qual se percebe que, nela, as certezas são desmontadas, substituídas por um questionamento constante.

O outro texto é o livro *Chico Buarque*, de **Fernando de Barros e Silva**⁷². Escrito para ser uma apresentação geral da obra do compositor, traz colocações precisas e sugestivas, estimulando um aguçamento do olhar crítico sobre essa obra e sua relação com a produção cultural de seu tempo. Para o que diz respeito diretamente aos parâmetros analíticos adotados aqui, o livro de Fernando de Barros e Silva traz sugestões para se repensar a relação do compositor com a imagem de artista engajado:

“Sem ser falsa, essa versão, insuficiente para dar conta do que ele fazia já na época, se alimenta da nostalgia de um tempo em que as clivagens eram mais óbvias, em que o adversário podia ser facilmente reconhecido. Hoje ela ajuda menos a explicar o artista do que os anseios de uma sociedade que projeta sobre o passado sua incapacidade de reconhecer a si mesma no presente.

⁷⁰ CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José, *Outras conversas sobre os jeitos da canção* (coleção “Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira”, vol. 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004

⁷¹ MANCINI, Renata, “Chico Buarque e a ótica do movimento”, in: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, nos. 4/5. São Paulo: USP; Ed. 34, 2003, pp. 144-65.

⁷² SILVA, Fernando Barros e, *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004 (Coleção *Folha explica*).

*Chico diria em 1979 que se via obrigado a ir à imprensa de tempos em tempos para se 'desdefinir'. E defini-lo nesses anos não é tão simples como se quis.*⁷³

Além disso, o ensaísta aponta a perplexidade do artista com relação ao país, manifesta, segundo ele, na sua produção ficcional – mas que pode ser estendida também a seu cancionário: “Trata-se, entre outras coisas, da afirmação de um Brasil no qual Chico Buarque certamente não se reconhece”⁷⁴. Com relação, por fim, à posição de Chico no cenário musical brasileiro dos anos de 1960, afirma o autor:

*“(…) Chico foi apanhado de surpresa ao se perceber fustigado pelo tropicalismo, mesmo que as estocadas partissem inicialmente do entorno de Gil e Caetano. Além do mais, o figurino de adversário do movimento não lhe servia bem: ele nunca havia se enturmado com o grupo nacionalista da MPB, não havia aderido à passeata contra a guitarra elétrica, da qual o próprio Gil participara, e nunca havia manifestado reservas em relação à Jovem Guarda, de cuja defesa contra os ataques dos emepebistas os tropicalistas se encarregavam.*⁷⁵

Chegamos, assim, ao final dessa explanação sintética dos passos mais representativos da bibliografia crítica sobre Chico Buarque, no âmbito dos aspectos que mais interessam a essa dissertação. Se partimos de trabalhos já clássicos como os de Walnice Nogueira Galvão (escrito nos anos 1960), Affonso Romano de Sant’Anna (década de 1970) e Adélia Bezerra de Menezes (década de 1980), é auspicioso que cheguemos ao final do século XX com a obra crítica de José Miguel Wisnik e atinjamos o início do século XXI com os textos consistentes de Marcelo Ridenti, José Vicente Mazon, Marcos Napolitano, Renata Mancini e Fernando Barros e Silva. Tratando diretamente de Chico Buarque, ou de temas concernentes à sua época, esses trabalhos são inspiradores, remetendo aos estudos posteriores a difícil tarefa de serem dignos deles.

UM ARTISTA BRASILEIRO (CHICO E A MPB)

A relação entre Chico Buarque de Hollanda e a Música Popular Brasileira é bastante estreita: o nome do compositor em sua esfera pública sempre esteve

⁷³ *idem, ibidem*, p. 69.

⁷⁴ *idem, ibidem*, p. 53.

⁷⁵ *idem, ibidem*, p. 55.

associado a ela. Chico foi mesmo visto em certo momento como um “operário padrão da MPB”⁷⁶. Os brasileiros apreciadores de música que a ouvem desde por volta dos anos 1960 estão bastante familiarizados com a sigla MPB, a ponto de perder de vista a história da própria denominação⁷⁷. Nós nos acostumados a apreendê-la como conceito arraigado, auto-explicativo. No entanto, a definição do que seja Música Popular Brasileira não é simples. Uma síntese histórica do conceito foi elaborada por Carlos Sandroni, em estudo que servirá de base para os parágrafos seguintes⁷⁸.

Nos anos 1940, o conceito de “música popular” era usado para designar a produção rural, então vista como expressão mais genuína da cultura brasileira – assim aparecendo em trabalhos de estudiosos como Oneyda Alvarenga e Mário de Andrade⁷⁹. Na década seguinte, a própria Oneyda matizou a definição, estabelecendo uma diferenciação entre música de “folclore” e música “popular”, segundo a qual a primeira continuaria cumprindo “o papel de mantenedora última do caráter nacional”⁸⁰, sendo a segunda considerada uma manifestação mais comercial. A despeito da persistência de uma visão valorativa, a classificação atinge o “plano das categorias analíticas: uma, rural, anônima e não-mediada; outra, urbana, autoral e mediada (ou midiática, como se diz atualmente)”⁸¹. Essa distinção seria consagrada com o tempo. Não deixa de ser significativo, como lembra Sandroni, que, o título *Música popular brasileira* tenha sido dado a um livro de Oneyda Alvarenga publicado em 1946 e a um outro, elaborado por Zuza Homem de Mello em 1976 e contendo entrevistas com compositores e intérpretes identificados com a sigla MPB: “Do mesmo modo que todos entenderam o título do livro

⁷⁶ LOPES, Timóteo, “Operário-padrão da MPB”, Revista *Isto é*, 27/11/1985, p. 4. Essa associação será retomada posteriormente, neste trabalho.

⁷⁷ Marcos Napolitano afirma: “por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico”. O pesquisador aponta a seguir o lançamento de alguns álbuns que, segundo ele, funcionaram como prenúncios do que chama de “movimento da ‘MPB’”: “o primeiro LP de Nara Leão pela Elenco (*Nara*, 1963), o primeiro LP de Elis Regina pela Philips (*Samba eu canto assim*, 1965), o espetáculo *Opinião* (1964) e os Festivais da canção (entre 1965 e 1967)” (NAPOLITANO, Marcos, *História & Música*, pp. 64 e 65).

⁷⁸ SANDRONI, Carlos, “Adeus à MPB”, in: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José, *Outras conversas sobre o jeito da canção* (Coleção *Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira – volume 1*). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 23-35.

⁷⁹ Sandroni lembra que o livro *Música popular brasileira*, de Oneyda, “dedica apenas vinte de suas 374 à música urbana”; e que Mário preferia o qualificativo algo pejorativo de “popularesca” para se referir à música de assunto urbano – cf. SANDRONI, Carlos, *op. cit.*, pp. 26-7.

⁸⁰ *idem, ibidem*, p. 28.

⁸¹ *idem, ibidem*, p. 28.

de Oneyda em 1946, todos compreenderam o título do livro de Zuza em 1976. E, no entanto, eles se referiam a coisas bem diferentes⁸².

De fato, se já no início dos anos 1960, o conceito de *música popular brasileira* passou a ser associado com naturalidade às “músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos”⁸³, os acontecimentos da década acabariam por delimitar ainda mais seu campo de aplicação:

“(...) no quadro do intenso debate ideológico que caracterizou a cultura brasileira daquele período, elas [as palavras música popular brasileira] logo serviriam também para delimitar um certo campo no interior daquelas músicas. Este campo, embora amplo o suficiente para conter o samba de um Nelson Cavaquinho (que poderia ser considerado mais próximo do folclore) e a bossa nova de um Tom Jobim (que se procura aproximar da música erudita), era suficientemente estreito para excluir recém-chegados, como a música eletrificada influenciada pelo rock anglo-saxão. A expressão música popular brasileira cumpria, pois, se é que se pode dizer assim, certa função de ‘defesa nacional’ (e nisso também ela ocupava lugar que pertencera ao folclore nas décadas anteriores). Nos anos finais da década, ela se transformou mesmo numa sigla, quase uma senha de identificação político-cultural: MPB.”⁸⁴

Assim, a constituição do conceito de MPB cumpriu tarefas tão congregadoras (reunindo sob um mesmo guarda-chuva tendências musicais diversas que apresentassem determinados interesses comuns) quanto excludentes (sugerindo que certas manifestações do panorama musical estavam fora da esfera de representação de algo que se pretendia que fosse genuinamente nacional). Aquela sigla usada por nós com tanta naturalidade encerra, como se vê, injunções históricas decisivas:

“A concepção de uma ‘música-popular-brasileira’, marcada ideologicamente e cristalizada na sigla ‘MPB’, liga-se, a meu ver, a um momento da história da República em que a idéia de ‘povo brasileiro’ – e de um povo, acreditava-se, cada vez mais urbano – esteve no centro de muitos debates, nos quais o papel desempenhado pela música não foi dos menores.”⁸⁵

O dado que Sandroni não explora com muito vigor em sua síntese diz respeito à influência de fatores mercadológicos na constituição do conceito de MPB⁸⁶. Pois é justamente esse um dos prismas de abordagem do pesquisador Marcos Napolitano.

⁸² *idem, ibidem*, p. 28.

⁸³ *idem, ibidem*, p. 29.

⁸⁴ *idem, ibidem.*, p. 29.

⁸⁵ *idem, ibidem*, p. 29.

⁸⁶ A interferência de fatores mercadológicos na música vem merecendo maior atenção de alguns estudiosos. Veja-se o caso de DIAS, Maria Tosta, *Os donos da voz – indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

Para ele, a MPB se consolida no panorama cultural brasileiro, mais do que como um “gênero musical determinado”, como uma “verdadeira instituição, fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira”⁸⁷, cujo desenvolvimento obedece à força de dois vetores:

*“(...) por um lado, a tendência da MPB em tornar-se uma instituição sociocultural, ensejando uma autonomização relativa deste campo de expressão artística; por outro, uma nova forma de articulação da indústria cultural com as artes, tornando-a relativamente heterônoma, pois dependente de uma dinâmica mercantil que escapa ao criador e ao público fruidor”.*⁸⁸

Dessa forma, ao mesmo tempo em que institui uma visão hierarquizada da produção musical, a sigla “MPB” encarna o papel relevante que a indústria cultural passa a exercer entre nós. De fato, o nascimento da MPB está intimamente relacionado aos Festivais da Canção da segunda metade dos anos 1960, que contribuíram para fixar a televisão como veículo de entretenimento junto à classe média brasileira. Esse dado, longe de exercer apenas papel circunstancial, acabou por incrustar-se no interior mesmo da produção musical, tornando-se elemento de reflexão:

*“Portanto, o momento inicial da bossa nova foi o prenúncio dos elementos da revolução musical dos anos 60: predomínio do long play como veículo fonográfico (e conceitual); autonomia do compositor, acumulando muitas vezes a condição de intérprete; consolidação de uma faixa de ouvintes jovens, de classe média intelectualizada; procedimento reflexivo de não só cantar a canção, mas também assumir a canção como veículo de reflexão sobre o próprio ofício de cancionista (este ponto não é inaugurado pela bossa nova, mas foi potencializado por ela).”*⁸⁹

Assim, as questões contemporâneas ao surgimento do setor da produção musical identificado com a sigla MPB representaram reflexões que, de maneira implícita ou explícita, perseguiriam o desenvolvimento dessa produção: a relação com a própria arte; a preocupação com uma temática social que traduzisse a situação do povo; e a conformação de uma imagem de nacionalidade abrangente e multifacetada. De certa forma, são assuntos que a sigla sintetiza: *música, popular e brasileira* são, de fato, palavras-chave desse período.

⁸⁷ NAPOLITANO, Marcos, *Seguindo a canção*, p. 13.

⁸⁸ *idem, ibidem*, p. 14.

⁸⁹ *idem, ibidem*, p. 29.

O ponto de partida da presente dissertação é justamente a análise do envolvimento da obra do compositor Chico Buarque de Hollanda com os temas que a sigla MPB reúne. Enfrentando afirmações positivas e acabadas sobre eles, Chico acaba por criar um contradiscurso questionador, recobrando seus tratamentos temáticos de conflitos e tensões que ampliam e aprofundam aquelas afirmações.

Conclusão semelhante é registrada por Renata Mancini, em artigo já referido aqui:

“(...)é bastante presente na obra de Chico uma preocupação com os entre-lugares, isto é, com os universos fugidios a uma delimitação axiológica. Corrobora esta idéia a ênfase e maestria do autor em tratar dos universos passionais, essencialmente refratários às delimitações e aos contrastes. Também é o caso de boa parte de suas escolhas de temas e figuras, que constroem mundos onde as personagens transitam entre o bem e o mal, entre a ordem e a desordem, como se a permanência do movimento pendular entre esses pólos fosse o caminho natural a ser seguido. É como se o autor fosse avesso à idéia do acabado, do bem delimitado, do estático, portanto. Tomando de empréstimo as palavras de Antonio Candido, é como se elege-se ‘uma espécie de balanceio entre o bem e o mal, compensados a cada instante um pelo outro sem jamais aparecerem em estado de inteireza’.”⁹⁰

Essa definição dos “entre-lugares” possui sugestões que representam mais um dado novo na análise interpretativa da obra buarqueana.

Sintetizando o que foi dito aqui: Chico Buarque é um dos principais representantes da chamada MPB. A relação desse conceito com uma “idéia de ‘povo brasileiro’” e com certa expressão da nacionalidade, como afirma Carlos Sandroni em trecho reproduzido acima, bem como a reflexão em torno da própria música e sua relação com o mercado, fatores levados em conta por Marcos Napolitano, encontram na produção do compositor um espaço privilegiado de discussão. Se, de um lado, apresenta uma obra participativa, comprometida, de outro lança algumas luzes sobre as limitações dessa participação e desse compromisso. Essa leitura nos permitirá perceber os subterfúgios utilizados pela obra na instauração do que Renata Mancini chama, com propriedade, de “entre-lugares”: espaço de fuga das certezas exclamativas e oportunidade de exposição corajosa de interrogações tão contundentes quanto insistentes.

⁹⁰ MANCINI, Renata, *op. cit.*, p. 146. A citação de Antonio Candido é retirada de CANDIDO, Antonio, “Dialética da malandragem”, *in: O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 48.

Nessa dissertação, serão abordados alguns desses temas, objetivando evidenciar dimensões recorrentes e significativas da obra. A partir dessa seleção, o que se pretende é levantar uma hipótese de leitura que abarque os temas escolhidos. Embora não seja impossível que essa leitura tenha representatividade e relevância para outros aspectos dessa obra, esse trabalho não tem a pretensão de estender a toda ela as afirmações que faz.

Para a percepção da manifestação desses temas ao longo da obra, fez-se um apanhado de músicas de épocas diversas – o que corrobora sua recorrência. Com isso, não se pretende desconsiderar a cronologia inerente à composição de uma obra tão fortemente marcada pelo seu próprio tempo (e da qual se poderia dizer o mesmo que o poeta Carlos Drummond de Andrade disse da sua: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes / a vida presente”⁹¹). Ao contrário, propõe-se uma visão que, ao recuperar os temas em sua ocorrência ao longo da obra, permita compreender mais plenamente o tratamento que o compositor dedica a eles⁹². Para auxiliar a remissão histórica, o leitor encontrará entre parênteses, após o título das músicas, a data de seu aparecimento em álbum.

As três noções que compõem a sigla MPB – *música, povo e Brasil* – são os objetos de análise dos capítulos que seguem. O **primeiro** tratará das imagens que o Brasil assume na obra, enquanto o **segundo** abordará questões pertinentes às representações de *povo* que se pode perceber ali. A discussão em torno da temática da canção ocupa os dois capítulos finais: no **terceiro**, veremos especificamente as referências à canção, e, finalmente, no **quarto**, um certo tratamento reservado à figura do artista.

Por fim, uma observação importante: esse trabalho se limita a analisar as letras das canções de Chico Buarque, sem levar em conta aspectos melódicos. A justificativa para essa abordagem se encontra na própria tradição crítica referida nessa Introdução, que traz exemplos desse procedimento.

⁹¹ Versos finais do poema “Mãos dadas”, do livro *Sentimento do mundo*, publicado em 1940.

⁹² Dessa forma, essa dissertação incorpora o já referido conceito de “trajetória em espiral” elaborado por Adélia Bezerra de Meneses: “a trajetória que se pretende traçar não deve ser encarada como algo linear, mas antes imaginada como uma trajetória em espiral” (MENESES, Adélia Bezerra de, *Desenho mágico*, p. 43).

CAPÍTULO 1 – ESSA TRALHA IMENSA CHAMADA BRASIL

Quando Chico Buarque surgiu no cenário artístico brasileiro, nos anos 1960, sua imagem pública foi desde logo associada a certas noções que resgatavam uma espécie de *espírito nacional*. Escrevendo no final da década, o crítico Alceu Amoroso Lima afirmava:

*“A civilização brasileira se distingue numa série de traços que, a meu ver, são típicos de uma tradição que vem de Portugal e que é representada sobretudo pela primazia do espírito lírico, do espírito de compreensão, do espírito da acomodação, do espírito de troça, do espírito de humour. (...) Eu acho o Chico Buarque formidável porque ele representa o lirismo popular (...) e acho ele profundamente brasileiro.”*⁹³

O trecho estabelece uma relação da obra de Chico com certa concepção de *brasilidade*. Este capítulo pretende exatamente explorar essa relação. No entanto, antes de enfrentá-la, vamos tratar de outro aspecto igualmente presente nas considerações de Alceu Amoroso Lima: a noção de *lirismo*.

UMA BOA DOSAGEM DE LIRISMO

O leitor de Amoroso Lima talvez se sentisse tentado a concordar de imediato com suas palavras, recordando-se de músicas como “A banda”, “Juca”, “A Rita”, “Bom tempo”, que poderiam ser facilmente tomadas como manifestações daquele “espírito lírico”, “de troça”, “de humour”. Uma das personagens da peça *Calabar*, que Chico e Ruy Guerra escreveram em 1973, retoma a proposição de Amoroso Lima: “Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo. Além da sífilis, é claro”⁹⁴.

Análises críticas posteriores trataram de matizar impressões desse tipo em torno de Chico Buarque⁹⁵, mas, naquele momento (1969), opor-se a elas não era fácil sequer para o próprio artista. Leia-se, por exemplo, uma amostra do que se escreveu sobre a

⁹³ LIMA, Alceu Amoroso, entrevista ao jornal *O Pasquim*, nº 13, Rio de Janeiro: 18 a 20 e poucos [sic] de setembro de 1969, p. 11.

⁹⁴ A personagem de Mathias de Albuquerque pronuncia esse trecho, em tom solene, durante a execução da música “Fado tropical”. O registro fonográfico do trecho pode ser ouvido no álbum *Chico Canta*, que traz as músicas da peça.

⁹⁵ É o caso do livro *Desenho mágico*, de Adélia Bezerra de Meneses (São Paulo: Hucitec, 1982), que, trabalhando com a noção de “lirismo nostálgico” para referir parte da produção de Chico – em que se incluem muitas das canções produzidas no início da carreira –, esvaziou esse tipo de leitura.

montagem da peça *Roda viva*, em 1968, que pode ser vista como um primeiro gesto de rebeldia de Chico contra certas imagens que se construía em torno dele:

*“É lamentável que se use o renome de Chico Buarque de Holanda para atrair um público que o ama por outros valores e que não o identificará dentro deste equívoco perverso. E dizer que Chico é o autor de ‘Carolina’ que a Cidade e o País cantam.”*⁹⁶

*“O rosto de Chico que aparecia no texto – um rosto cheio de honestidade, de poesia, de candura – estava muito mais próximo das suas canções do que do espetáculo que está no palco do Teatro Princesa Isabel.”*⁹⁷

*“E termino com uma sugestão ao Chico: por que não montar a peça também em uma versão mais amena, mais tranqüila, em que haja menos grossuras e melhor valorização da parte musical?”*⁹⁸

Como se pode perceber, o nome de Chico era quase excluído da montagem polêmica realizada pelo diretor José Celso Martinez Corrêa, em nome da preservação de “outros valores” (expressão retirada do primeiro dos três fragmentos reproduzidos acima).

Poucos anos depois, o professor Affonso Romano de Sant’Anna expôs uma das alternativas de leitura da obra buarqueana até ali, em texto já citado na “Introdução” deste trabalho, mas que convém retomar:

*“De acordo com tal tipo de análise (que dentro das universidades tecnicamente chamamos de sintagmática), a primeira fase se caracterizaria por ser uma produção espontânea e ingênua, onde a música sobrevém como uma dádiva. O poeta se encontra em disponibilidade, à toa na vida, fazendo considerações líricas sobre os pequenos incidentes do dia-a-dia. Na segunda fase ele já não se deixaria levar pelos instantes de festa e música da vida, arrebatado pela banda ou pelos cordões carnavalescos. Emerge aí o profissional no exercício da construção musical, articulando tijolo com tijolo num desenho lógico.”*⁹⁹

As afirmações do crítico apontam para uma certa divisão da obra do compositor carioca em duas fases: a primeira caracterizada por um lirismo acentuado, e a segunda apresentando uma conotação política mais forte.

⁹⁶ VAN JAJA, “Roda viva”, in: jornal *Correio da manhã*, 24/1/1968, 2º caderno.

⁹⁷ MICHALSKI, Yan, “A voz ativa de Roda viva (I)”, in: *Jornal do Brasil*, 30/1/1968.

⁹⁸ BRAGA, Rubem, “Roda viva”, in: *Jornal Diário de notícias*, 23/1/1968.

⁹⁹ SANT’ANNA, Affonso Romano de, “Chico Buarque: a música contra o silêncio”, in: *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980. pp. 99-100 (o artigo é de 1973).

Curiosamente, outras divisões semelhantes acompanharam a carreira do compositor. Em 1998, por ocasião do lançamento do álbum *As cidades*, Chico foi questionado por um repórter do jornal *Folha de São Paulo* sobre uma suposta “despolitização” de sua arte¹⁰⁰. Quer dizer: nos primeiros álbuns, ele teria se dedicado a realizar algumas “considerações líricas”, depois das quais veio a fase de amadurecimento “profissional”, caracterizada por uma politização acentuada, que teria perdido a força conforme se enfraquecia a ditadura militar brasileira.

Embora de forma implícita, essa divisão revela a concepção de um lirismo como manifestação de um estado de espírito marcado pelo intimismo, um tanto distante do ambiente social em que se insere. Contra tal concepção, pode-se levantar um clássico texto do pensador alemão Theodor Adorno, “Palestra sobre lírica e sociedade”. Argumentando contra aqueles que “sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual”, o autor afirma que o lírico “implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria, opressiva”, acrescentando: “A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo”¹⁰¹ e, portanto, algo que apresenta um intrínseco peso social.

A partir dessa perspectiva, pode-se afirmar que a concepção lírica que subjaz à obra de Chico Buarque não exclui a perspectiva social ou política. O que não significa dizer que toda a obra possa ser reduzida a essa perspectiva – afirmação que poderia nos levar a buscar em cada verso uma conotação política metaforizada ou aludida. Estudando o romance *Benjamin*, de Chico, Marcelo Ridenti coloca as coisas em termos adequados:

*“Com a (re)emergência dos sujeitos sociais na cena política, o fim do regime militar, a instauração das liberdades democráticas – e também um pouco incomodado com os rótulos atribuídos a ele, como o de cantor da resistência ou do protesto – Chico sentiu-se mais à vontade para enveredar por seu veio intimista e pela experimentação da linguagem, evitando a identificação imediata de sua obra com a conjuntura política nacional.”*¹⁰²

¹⁰⁰ “Triste é minha voz”, entrevista a Pedro Alexandre Sanches, *in*: jornal *Folha de São Paulo*, 6/11/1998.

¹⁰¹ Todas as citações se encontram em ADORNO, Theodor, “Palestra sobre lírica e sociedade”, *in*: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003, p. 69.

¹⁰² RIDENTI, Marcelo, “Visões do paraíso perdido: sociedade e política em Chico Buarque, a partir de uma leitura de *Benjamin*”, *in*: *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000, p. 229.

Embora se possa entrever, também aqui, resquícios de uma periodização que opusesse o lírico ao político, a afirmação de Ridenti, focada na produção mais recente do compositor, pode ser estendida para momentos anteriores, quando o intimismo ainda não era sinônimo de “despolitização”. A partir dessa concepção é que se pode compreender o *lirismo* de uma canção como “Samba e amor” (1969), na qual reafirmação da intimidade e protesto social se imbricam de maneira a não permitir uma distinção:

*“De madrugada a gente ainda se ama
E a fábrica começa a buzinar
O trânsito contorna a nossa cama, reclama
Do nosso eterno espreguiçar”*

A divisão entre *lírico* e *político* supõe uma polaridade que a obra do compositor nunca apresentou. Ainda aqui, a imagem da *espiral* contribui para a compreensão da obra buarqueana. A concepção de uma “trajetória em espiral”¹⁰³ – um achado crítico considerável – escapa da linearidade imposta pela divisão que viemos de abordar. A visão convencional de lirismo geralmente associada à sua obra inicial não tem a acuidade de perceber as manifestações anti-líricas (daquela perspectiva convencional) que ela igualmente aponta.

Já em “A banda” (1966), a piedosa imagem da moça feia debruçada à janela é acompanhada de um toque desmistificador: “*pensando que* a banda tocava pra ela”. Os propósitos românticos da serenata de “Juca” (1966) não evitaram a cadeia. A quarta-feira de cinzas, fim de carnaval, tema recorrente na canção popular brasileira¹⁰⁴, tem, em “Ela desatinou” (1968), demarcado seu aspecto de fim de fantasia lírica. O lirismo de “Ano novo” (1967) não só não embarca no ilusionismo sentimental do patriotismo, como, ao contrário, desmonta uma farsa criada para agradar ao rei. Se alguém em “Cara a cara” (1970) manifesta alguma emotividade porque “pega o lenço, agita e chora”, isto é feito sem lastro de concessão sentimentalóide, mas apenas porque “cumpre o seu dever”. A relação amorosa recebe tratamento cruel em “Bem querer”

¹⁰³ Elaborada por Adélia Bezerra de Meneses e já referida neste trabalho (ver nota 92 da “Introdução”).

¹⁰⁴ Que se pense, por exemplo, na “Marcha da quarta-feira de cinzas”, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes.

(1975): “E quando o seu bem-querer dormir / Tome conta que ele sonhe em paz / Como alguém que lhe apagasse a luz / Vedasse a porta e abrisse o gás”.

Mesmo a visão da beleza feminina que aparece em “Tanto amar” (1981) parece existir apenas à custa de alguma insistência (“Amo tanto e de tanto amar / Acho que ela é bonita”). E a realidade cotidiana das ocupações desencontradas de um funcionário e uma bailarina acaba com toda possibilidade de realização sentimental em “Ela é dançarina” (1981). Como se vê, a afirmação do lírico é sempre relativizada por um pormenor que tende, no limite, a destruí-lo, e não por acaso ele faz parte da autocrítica de “Agora falando sério” (1970): “Dou um chute no lirismo / Um pega no cachorro / E um tiro no sabiá”.

Se, de um lado, a obra desmonta o lirismo convencional, por outro trata de estabelecer uma imbricação entre o íntimo e o social. Nesse sentido, o álbum *Francisco*, de 1987, traz uma curiosa sucessão de músicas. “As minhas meninas” cria uma atmosfera de proximidade entre o eu lírico e seu objeto – as meninas do título –, acentuada pela profusão de pronomes possessivos de primeira pessoa que aparecem na letra (“minhas meninas”, expressão repetida várias vezes; “minha canção”; “minha ilusão”). O título da música seguinte particulariza “Uma menina”; dessa vez, a relação de intimidade diminui, já que a menina do título é “igual a mil”, “do Brasil”, “Do Morro do Tuiuti”. Assim, o movimento que vai do íntimo ao social fica demarcado nos títulos e nas letras das próprias canções. Mas esse movimento continua: o arranjo desta última música termina com um bumbo solitário, que serve de gancho para o início da faixa seguinte, “Estação derradeira”, que trata do Rio de Janeiro (“Rio de ladeiras”, “São Sebastião crivado” etc.), ampliando ainda mais a perspectiva, que, tendo partido do particularismo das meninas tratadas de forma mais pessoal (“minhas”), passa para a coletividade, representada inicialmente pela “menina igual a mil”, e depois definitivamente coletivizada na cidade do Rio. Dessa forma, títulos (“As minhas meninas”, “Uma menina”) e arranjos (o som do bumbo associando uma canção à outra) estabelecem uma articulação que sugere uma ampliação de perspectiva, sem, com isso, perder o caráter lírico – incorporando-se agora definitivamente a essa noção as já referidas palavras de Adorno.

Assim, o lirismo intimista e a conotação política são aspectos constituintes da obra buarqueana, mas não subseqüentes (da perspectiva cronológica que domina algumas das referências à sua obra), nem excludentes. Uma leitura que enxergasse o lírico e o político como campos de fronteiras bem estabelecidas, encontraria em algumas de suas canções um desmentido em forma artística. Algumas delas parecem, mesmo, brincar com essas colocações, dialogar com elas para mostrar uma visão plural e multifacetada: alheio ao político, está mergulhado no lírico; e é no coração deste, que redescobre aquele. Percebe desde logo que nunca esteve distante de nenhuma das duas esferas. Ademais, não se pode compreender a noção de *político* de uma maneira estreita, associada a suas manifestações mais comezinhas, como aquelas que se limitam às arenas eleitorais ou partidárias. Para muito além disso, o político deve ser entendido como uma dimensão inerente ao ser humano. Desse modo, quando se fala em um *lirismo político* em Chico Buarque, o que se pretende é, pela redundância, mostrar a impropriedade de uma separação de termos.

Feitas essas considerações sobre a noção de *lirismo*, tratemos agora de enfrentar a noção de *brasilidade*.

UM BRASIL QUE NÃO ESTÁ NEM AÍ

Como já vimos, uma das acepções do *lirismo* a que costumeiramente se associou a obra de Chico Buarque foi sintetizada por Alceu Amoroso Lima, em trecho que abre esse capítulo. Depreende-se dessa visão uma suposta capacidade do compositor em reunir em suas letras uma *expressividade brasileira* por excelência¹⁰⁵.

O que se passará a estudar a partir de agora é justamente a presença dessa *brasilidade* na obra buarqueana. Desde o início de sua carreira, Chico explicita essa brasilidade nos gêneros musicais que adota, por vezes referidos explicitamente nas letras das canções: banda, marchinha, carnaval, marcha-rancho, chorinho etc. Essa coleção de gêneros diversos já demarca o dado fundamental da visão que a obra apresenta de Brasil: a pluralidade.

¹⁰⁵ Em uma reportagem de 1978, Chico foi considerado “um dos símbolos vivos da nacionalidade” (ECHEVERRIA, Regina / SANTOS, Joaquim Ferreira dos, “Memórias de uma nação”, *in*: Revista *Veja*, nº 517, 2/8/78).

Vejam os como essa pluralidade aparece em algumas canções, começando com “A violeira” (1983), composta para o filme *Para viver um grande amor*, de Miguel Faria Jr. Trata-se da trilha de uma personagem em especial, uma retirante, que relata a sua saga até encontrar as areias das praias cariocas:

*“Desde menina
Caprichosa e nordestina
Que eu sabia, a minha sina
Era no Rio vir morar
Em Araripe
Topei com um chofer de jipe
Que descia pra Sergipe
Pro serviço militar
Esse maluco
Me largou em Pernambuco
Quando um cara de trabuco
Me pediu pra namorar
Mais adiante
Num estado interessante
Um caixeiro viajante
Me levou pra Macapá*

*Uma cigana revelou que a minha sorte
Era ficar naquele Norte
Eu não queria acreditar
Juntei os trapos com um velho marinheiro
Viajei no seu cargueiro
Que encalhou no Ceará*

*Voltei pro Crato
E fui fazer artesanato
De barro bom e barato
Pra mó de economizar
Eu era um broto
E também fiz muito garoto
Um mais bem feito que o outro
Eles só faltam falar*

*Juntei a prole e me atirei no São Francisco
Enfrentei raio, corisco
Correnteza e coisa-má
Inda arrumei com um artista em Pirapora
Mais um filho e vim-me embora
Cá no Rio vim parar*

*Ver Ipanema
Foi que nem beber jurema
Que cenário de cinema
Que poema à beira-mar
E não tem tira
Nem doutor, nem ziguizira
Quero ver quem é que tira*

Nós aqui desse lugar

*Será verdade
Que eu cheguei nessa cidade
Pra primeira autoridade
Resolver me escorraçar
Com a tralha inteira
Remontar a Mantiqueira
Até chegar na corredeira
O São Francisco me levar*

*Me distrair
Nos braços de um barqueiro sonso
Despencar na Paulo Afonso
No oceano me afogar
Perder os filhos
Em Fernando de Noronha
E voltar morta de vergonha
Pro sertão de Quixadá*

*Tem cabimento
Depois de tanto tormento
Me casar com algum sargento
E todo sonho desmanchar
Não tem carranca
Nem trator, nem alavanca
Quero ver quem é que arranca
Nós aqui desse lugar”*

A viagem da retirante permite traçar um rumo definido: inicialmente, a personagem relata suas andanças pelo Norte-Nordeste brasileiro, passando por lugares como Araripe, Sergipe, Pernambuco, Macapá, Ceará e Crato; a partir dali, passa pelo rio São Francisco e parte na direção do sul do país, ao encontro do lugar com que sempre sonhou, a praia de Ipanema, no Rio de Janeiro¹⁰⁶.

No entanto, a impressão de um destino tranqüilamente traçado se desfaz, com a possibilidade de um percurso às avessas do mesmo caminho, no hipotético fracasso da aventura carioca. O itinerário da volta passaria por “remontar a Mantiqueira”, “despencar na Paulo Afonso” e, depois de “perder os filhos / em Fernando de Noronha”, retornar ao “sertão de Quixadá”. Essa perspectiva faz ressaltar a incerteza da viagem

¹⁰⁶ Não se pretende atribuir a Chico Buarque uma exclusividade na exploração de sucessão de topônimos. Caetano Veloso utiliza o recurso em “Nu com a minha música” (do álbum *Outras palavras*, de 1981): “Quando eu cantar pra turba de Araçatuba, verei você / Já em Barretos eu só via os operários do ABC / Quando eu chegar em Americana, não sei o que vai ser”. Também Renato Teixeira, em “Meu veneno” (do álbum *Renato Teixeira & Pena Branca e Xavantinho*, de 1992: “No Mato Grosso / Fui a Poconé, Sinop / Cuiabá, Barra do Garças / Alta Floresta, Porto Jofre / Também passei / Por Várzea Grande”. A lembrança de ocorrências desse tipo eu devo à professora Marisa Lajolo.

ao Rio de Janeiro que, na verdade, as idas e vindas do trajeto já haviam prenunciado. Além disso, é notável a diversidade de tipos que a personagem encontra em sua jornada: “chofer de jipe”, “cara de trabuco”, “caixeiro viajante”, “um velho marinheiro”, “um artista” etc. – enfrentando caminhos por terra (“jipe”) e rio (“cargueiro”). Essa variedade contribui para matizar a linearidade da viagem: o projeto pode desmoronar na sua realização.

No entanto, a organização da viagem de “A violeira” ainda segue um padrão linear facilmente identificável; seu itinerário pode ser mapeado. Em outros momentos, a linearidade é temperada com alguns grãos de caos. Notemos, por exemplo, a disparidade na seqüência de episódios envolvendo a transmissão de uma lenda, em “Rebichada” (1981), feita para o filme *Os saltimbancos trapalhões*, protagonizado pelo conhecido quarteto de humoristas *Os trapalhões*, comandado por Renato Aragão:

*“Não me importa trabalhar pra cachorro
O jumento é meu igual
Morro muito mais que gato no morro
Quando chega o carnaval
Sou eu quem cutuca o galo, viu
Pro galo cocorocar
Mas se pisam no meu calo
Não me calo
Eu tenho que falar
Como falo*

(...)

*Essa fábula vem de outro século
Pelo fascículo de um alemão
O irmão do alemão deu pra um negro
Que vendeu para um grego por meio milhão
Esse grego morreu de embolia
E deixou para a tia o que tinha na mão
Essa tia casou com um pirata
E afundou com a fragata lá no Maranhão
Essa lenda rolou na fazenda
Moeu na moenda e espalhou no sertão
E eu não nego que roubei de um cego
E ainda ponho no prego pra comprar meu pão
Não sou eu quem repete essa história
É a história que adora
Uma repetição
Uma repetição
Uma repetição”*

O filme do qual a música faz parte baseia-se em uma peça que Chico verteu e adaptou para o português, *Os saltimbancos*, por sua vez uma releitura da lenda dos músicos de Bremen – daí a referência à “fábula” no primeiro verso do trecho transcrito. Essa circunstância está presente na letra, na referência ao “alemão” cujo “irmão” teria passado adiante a lenda – os dois *irmãos alemães* bem podem ser os Grimm, autores do conto “Os músicos de Bremen” em que se baseia toda a série de adaptações, desde Bacalov e Bardotti até Chico Buarque, incluindo o filme dos *Trapalhões*.

Mas o que interessa ressaltar agora é o itinerário da transmissão da referida lenda, que atravessa o tempo (“vem de outro século”) e o espaço (“pelo fascículo de um alemão”), até chegar ao Brasil em um naufrágio nas costas maranhenses. Aqui, integra-se à própria natureza (“Moeu na moenda e espalhou no sertão”) e vai parar nas mãos do eu lírico de forma pouco ética: ele a roubou de um cego (imagem tradicional do transmissor de lendas – basta recordar aquela que é costumeiramente associada ao rapsodo grego Homero, ou ainda ao cantador cearense Aderaldo Ferreira de Araújo, o cego Aderaldo, que percorreu o sertão nordestino na primeira metade do século XX¹⁰⁷). Integrada à natureza brasileira, a lenda igualmente mistura-se à realidade social do país, ao ser vendida seguidas vezes para sustentar o eu lírico.

Apenas de passagem, note-se a revitalização da ironia original de Karl Marx: “Hegel observa em uma de suas obras que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem, por assim dizer, duas vezes. E esqueceu-se de acrescentar: a primeira vez como tragédia e a segunda como farsa”¹⁰⁸. Na canção de Chico, a repetição (palavra que é, de fato, repetida na letra) da fábula funciona como retomada da luta contra a opressão, já que se trata de reagir contra aqueles que *pisam no calo* do emissor da canção, como se nota na primeira estrofe transcrita. Assim, essa luta é assumida como *fábula*, o que possui considerável carga irônica.

O que fundamenta essa ironia é a enumeração caótica de situações que cercam a transmissão da lenda através dos tempos: o negro que recebeu a lenda de presente e a vendeu em seguida a um grego, que, morto de embolia, deixou-a em herança a uma

¹⁰⁷ Mais uma sugestão que devo à professora Marisa Lajolo.

¹⁰⁸ MARX, Karl, “O 18 Brumário de Luís Bonaparte”, in: *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. Tradução: Leandro Konder (Coleção “Os Pensadores”) 2ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 329.

tia, que se casou com um pirata... Enfim, uma sucessão de acontecimentos inusitados, que aproximam uma possibilidade histórica teoricamente concreta (a rebelião dos despossuídos contra os que lhes *pisam no calo*) da fábula. Talvez o que acabe desmontado aqui seja a expectativa de uma seqüência história lógica e linear.

Assim, a linearidade narrativa se modifica, entre as duas canções vistas até aqui: ainda presente em “A violeira”, por efeito de uma recuperação do lastro geográfico da viagem, perde um pouco de seu chão em “Rebichada”, graças à ironia provocada pela enumeração caótica já referida.

Na próxima música, veremos um passo a mais nessa recuperação da imagem brasileira. Em “Mano a mano” (1984, parceria com João Bosco) o que parece ocorrer é um re-mapeamento do Brasil. A música conta a história de dois caminhoneiros que disputam o amor de uma mesma mulher, assim descrita:

*“Ela era a estrela
Era a flor do sertão
Era pérola d’oeste
Era consolação
(...)
Mas ela era nova
Viçosa, matriz
Era diamantina
Era imperatriz
Era só uma menina
De Três Corações”*

Os atributos da mulher, aqui, funcionam como mapeamento dos caminhos percorridos pelos dois amigos. Assim, se “estrela”, “flor”, “pérola”, “viçosa”, “imperatriz” podem ser lidos como elogios românticos, também indicam uma carta geográfica de grande alcance, porque são nomes de cidades – que podem ser decifrados, embora imprecisamente: Estrela (nome de cidades localizadas em Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Paraná, Bahia e Mato Grosso), Flor do Sertão (vila de Santa Catarina), Pérola d’Oeste (cidade do Paraná), Consolação (cidade de Minas Gerais), Viçosa (nome de várias cidades brasileiras, localizadas em Minas Gerais, Ceará, Rio Grande do Norte e Alagoas), Matriz (vila do Ceará), Diamantina (cidade de Minas Gerais), Imperatriz (cidade do Maranhão), Três Corações (cidade de Minas Gerais). Como o emissor é

justamente um dos caminhoneiros, entende-se que seu vocabulário lírico incorpore os nomes das cidades por onde passou, ou que conhece.

A dupla possibilidade de interpretação da enumeração – atributos da mulher e cidades brasileiras – impede uma leitura unívoca. As expressões que nomeiam as cidades são re-significadas pelo eu lírico, passando a funcionar como elementos descritivos da amada. Mas predomina a imagem caótica, embaralhada, desencontrada, de cidades diversas – cuja localização precisa é dificultada pelas denominações comuns a várias localidades. Desse modo, dois aspectos complementares ganham destaque: a fragmentação e a impossibilidade da fixação de uma imagem exata de Brasil.

Na música “Paratodos” (1993), a heterogeneidade brasileira atinge o próprio eu lírico:

*“O meu pai era paulista
Meu avô pernambucano
O meu bisavô mineiro
Meu tataravô baiano
Meu maestro soberano
Foi Antônio Brasileiro”*

Sabe-se que a referência direta, neste último verso, é Antônio Carlos Brasileiro Jobim, o Tom Jobim. Mas não se pode negar o aproveitamento de seu nome próprio para, em uma espécie de retomada do procedimento da *disseminação e recolha* da literatura barroca, sintetizar na última imagem (“Brasileiro”) os elementos espalhados pela estrofe (“paulista”, “pernambucano”, “mineiro”, “baiano”).

Mas é em “Bye-bye Brasil” (1980, parceria com Roberto Menescal) que a imagem do Brasil atinge um grau de des-geografização semelhante àquele conseguido pelas andanças de Macunaíma, no romance de Mário de Andrade¹⁰⁹.

*“Já tem fliperama em Macau
Tomei a costeira em Belém do Pará
Puseram uma usina no mar
Talvez fique ruim pra pescar*

¹⁰⁹ ANDRADE, Mário de, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília: CNPq, 1988.

(...)
No Tocantís
O chefe dos Parintintís
Vidrou na minha calça Lee
Eu vi uns patins pra você
Eu vi um Brasil na tevê
(...)
Pintou uma chance legal
Um lance lá na capital
(...)
No Tabariz
O som é que nem dos Bee Gees
(...)
Tem um japonês trás de mim
Eu vou dar um pulo em Manaus
(...)
Saudade de roça e sertão
Bom mesmo é ter um caminhão
(...)
Eu vou me mandar de trenó
Pra rua do Sol, Maceió
Peguei uma doença em Ilhéus
(...)
Em março vou pro Ceará
Com a benção do meu orixá
Eu acho bauxita por lá”

A enumeração caótica de lugares de regiões diferentes e distantes impede a compreensão de um universo geográfico previamente delimitado, provocando uma desconstrução de um país concebido como algo único e singular. O efeito é favorecido pela própria situação do filme para o qual a música serve de tema, *Bye-bye, Brasil*, de Cacá Diegues, que relata a trajetória de uma caravana de artistas mambembes pela Amazônia.

Retomando as cinco canções apontadas nesse tópico, pode-se montar uma certa impressão sobre o Brasil. Partindo do trajeto ainda linear e lógico de “A violeira”, encontramos um certo grau de disparidade geográfica de “Rebichada”, que se transforma em possibilidade de re-mapeamento do país, como o que é feito em “Mano a mano”, e ainda em reconhecimento de pluralidade em “Paratodos” e, finalmente, em enumeração confusa da heterogeneidade em “Bye-bye Brasil”.

Uma música de 1987 pode conduzir à conclusão desse tópico por meio de uma sugestiva imagem do país. Trata-se de “Uma menina”, da qual se transcreverá aqui a segunda estrofe:

*“Uma menina igual a mil
Que não está nem aí
Tivesse a vida pra escolher
E era talvez ser distraída
O que ela mais queria ser
Ah, se eu pudesse não cantar
Esta absurda melodia
Pra uma criança assim caída
Uma menina do Brasil
Que não está nem aí
Uma menina igual a mil
Do Morro do Tuiuti”*

Convém registrar que esta segunda estrofe repete integralmente a primeira, à exceção do verso que refere o Brasil e os que lhe são imediatamente anterior e posterior, que não aparecem na primeira estrofe (apenas o primeiro deles, que aparece modificado: “Pra uma menina distraída”). Essa circunstância faz destacar ainda mais a presença do nome do país na letra da música. Note-se ainda que um verso se repete na estrofe: “Que não está nem aí”. Interessa, aqui, destacar a segunda ocorrência, na qual essa expressão se refere ao Brasil. Este Brasil “que não está nem aí”, nesta música, resume o descaso nacional para com suas crianças *caídas* – e é esta, sem dúvida, a idéia básica do texto.

Mas vamos pegá-la de empréstimo e aplicá-la à situação que nos interessa nesse momento. Ela passa, então, a sintetizar a imagem de Brasil que as músicas aqui elencadas permitem perceber: uma visão fragmentária, plural, heterogênea; uma imagem que nunca está exatamente “aí” onde é posta. O Brasil da obra de Chico escapa, dessa forma, a uma concepção simplista ou redutora, impedindo a filiação imediata de sua obra a correntes de pensamento que, tendo marcado a MPB dos anos 1960, continuaram a se reproduzir e a tomar equivocadamente o compositor como seu paradigma.

Vamos agora acrescentar mais um dado a essa heterogeneidade: quando se fixa o olhar para a imagem de nação que se construiu, pode-se enxergar seu avesso nas entrelinhas. Essa hipótese de leitura será desenvolvida no tópico a seguir.

CIVILIZAÇÃO ENCRUZILHADA

Uma forma especial de aparecimento de referências ao Brasil na obra de Chico Buarque diz respeito ao Rio de Janeiro – mesmo que seja uma alegoria da cidade¹¹⁰. Um exemplo mais ou menos remoto está em “Já passou”, de 1980:

*“Faz-me rir, ha ha ha
Você saracoteando daqui pra acolá
Na Barra, na farra
No Forró Forrado
Na Praça Mauá, sei lá,
No Jardim de Alá
Ou no Clube do Samba
Faz-me rir, faz-me engasgar
Me deixa catatônico
Com a perna bamba”*

O que torna o exemplo significativo é o fato da letra da canção referir lugares típicos do Rio de Janeiro – mesmo que alguns deles só possam ser imediatamente identificados pelos frequentadores das noites cariocas. De fato, se nomes como “Barra” e “Praça Mauá” podem ser mais conhecidos, o mesmo não se pode dizer do “Jardim de Alá” (canal que liga a Lagoa Rodrigo de Freitas ao mar, separando os bairros Leblon e Ipanema), do “Forró Forrado” e “Clube do Samba” (casas noturnas surgidas no final da década de 1970 e que tiveram entre seus fundadores, respectivamente, João do Vale e João Nogueira, compositores de renome). Apesar dessa hipotética dificuldade, a inferência é fácil e direta, permitindo uma clara compreensão da letra e a percepção de um certo retrato da vida noturna carioca.

A própria palavra “carioca” aparece nos títulos de uma canção (do álbum *As cidades*, de 1998) e de um álbum (lançado em 2006). Na canção, mais referências ao Rio de Janeiro:

*“Gostosa
Quentinha
Tapioca
O pregão abre o dia
Hoje tem baile funk
Tem samba no Flamengo*

¹¹⁰ Sobre o cenário carioca de suas canções, e referindo especificamente o álbum *As cidades*, Chico declarou em uma entrevista: “É o Rio visto por um sonhador, é um pouco o Rio que é a geografia do Benjamin e mesmo do Estorvo. Que são cidades de sonho essas do meu disco, cidades que aparecem, cidades sonhadas, e o Rio não deixa de ser. Agora, é a cidade onde vivo.” (Revista *Caros amigos*, nº 21, dezembro/1998, p. 27)

*E o reverendo
No palanque lendo
O Apocalipse*

*O homem da Gávea criou asas
Vadia
Gaivota
Sobrevoa a tardinha
E a neblina da ganja
O poveréu sonâmbulo
Ambulando
Que nem muamba
Nas ondas do mar*

*Cidade maravilhosa
És minha
O poeta na espinha
Das tuas montanhas
Quase arromba a retina
De quem vê
De noite
Meninas
Peitinhos de pitomba
Vendendo por Copacabana
As suas bugigangas
Suas bugigangas”*

Aqui, embora o Rio permaneça sendo o panorama de referência – o que confere unidade ao quadro –, a abordagem da cidade é feita pelo viés da pluralidade, que permite aproximar ritmos diferentes (funk e samba), diferentes sentidos para os sons urbanos (como os gritos, que tanto podem vir do vendedor de tapioca quanto do pregador anônimo) e olhares duplos sobre a presença de asas no céu (que tanto podem ser de gaivotas quanto de homens saltando de asa delta do morro da Gávea). Assim, nada se define aos olhos do leitor, bem como do próprio espectador que lhe transmite as suas impressões sobre a cidade, já que esta e seus habitantes estão envolvidos pela “neblina da ganja”. Qualquer possibilidade de interpretação unívoca é impedida pelas múltiplas sugestões de que o texto está carregado (o que corrobora colocações feitas a propósito das canções analisadas no tópico anterior).

Escrevendo sobre a obra do compositor, Fernando Barros e Silva percebeu a relação entre essa canção e “Estação derradeira”, de 1987:

“‘Carioca’ (1998), o samba que abre o disco As cidades, dialoga mais de dez anos depois com ‘Estação derradeira’. A mesma afeição pelo Rio está novamente presente – ela será eterna –, mas os dados de realidade que a canção recolhe não são exatamente os mesmos. No lugar da

tradição e das lavadeiras, estão o 'baile funk', o 'samba no Flamengo', e o 'reverendo num palanque lendo o Apocalipse'. Estamos diante de espetáculos e transes evangélicos, de formas de cultura tribais que exprimem e reagem à violência inédita dos morros – é menos do velho povo do que do novo lumpen que se trata.”¹¹¹

De fato, “Estação derradeira” já explorava a paisagem carioca, particularmente o morro da Mangueira, presente no título como referência implícita à escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Mas é notável que o compositor inverta a condição da estação no título (de “primeira” a “derradeira”). O destaque a esse recurso é relevante para o desenvolvimento do raciocínio que estamos expondo aqui. Essa inversão sugere o desejo de ver o Rio sob um outro ângulo, que subverta as imagens convencionalmente associadas à cidade. Não se pode dizer que haja espaço para o otimismo absoluto ou para o desespero total, já que a expressão “derradeira” tanto sugere uma resistência quanto uma situação limite, terminal. Mas o que interessa ressaltar é essa subversão do olhar que se debruça sobre a paisagem urbana.

É aí que ganha sentido especial a outra manifestação da palavra “carioca” na obra recente do compositor, no título do álbum lançado em 2006. Embora a palavra não apareça em nenhuma das canções, a paisagem do Rio está bastante presente. Mas não a paisagem com a qual estamos mais acostumados, aquela que associa a cidade ao glamour e à exuberância. A música que abre o álbum já sugere uma abordagem diferente. Trata-se de “Subúrbio”:

*“Lá não tem brisa
Não tem verde-azuis
Não tem frescura nem atrevimento
Lá não figura no mapa
No avesso da montanha, é labirinto
É contra-senha, é cara a tapa*

(...)

*Desbanca a outra
A tal que abusa
De ser tão maravilhosa*

*Lá não tem moças douradas
Expostas, andam nus
Pelas quebradas teus exus
Não tem turistas*

¹¹¹ SILVA, Fernando Barros e, *Chico Buarque*, São Paulo: Publifolha, 2004, p. 127.

*Não tem fotos nas revistas
Lá tem Jesus,
E está de costas*

(...)

*Lá não tem claro-escuro
A luz é dura
A chapa é quente
Que futuro tem
Aquele gente toda
Perdido em ti
Eu ando em roda
É pau, é pedra
É fim de linha
É lenha, é fogo, é foda”*

Ao contrário da exuberância de paisagens e de corpos (“brisa”, “verde-azuis”, “moças douradas”, “turistas”, “fotos nas revistas”), o que se nota aqui é a visão da carência, explicitada na repetição insistente da expressão “Lá não tem”. No entanto, o que se vê não é o cenário de um mundo oco, vazio, em que tudo falta. A plenitude da vida suburbana é ressaltada pela diversidade de ritmos. Em “Carioca” já se viu a aproximação entre samba e funk. Agora, amplia-se o quadro:

*“Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
Traz as cabrochas e a roda de samba
Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae
Teu hip-hop
Fala na língua do rap”*

Essa ampliação atinge a linguagem. Ao lado de expressões como “cabrochas”, “roda de samba” (que fazem lembrar as primeiras composições de Chico), “moças douradas” (que ecoa a “moça do corpo dourado” que era a “Garota de Ipanema”), “é pau, é pedra” (óbvia citação de “Águas de março”, de Tom Jobim), temos outras, que nos remetem ao universo das diferentes musicalidades suburbanas (e que absorvem a “contra-senha” da “língua do rap”): “Fala no pé / Dá uma idéia”, “A chapa é quente” – chegando-se mesmo ao termo chulo “foda”, que “desbanca” (como a letra propõe que o subúrbio faça com a *cidade maravilhosa*) a linguagem poética convencional.

Mas o aspecto mais surpreendente da abordagem que a música permite ter da cidade está na citação de bairros cariocas: Penha, Irajá, Olaria, Acari, Vigário-Geral, Piedade etc. Entre eles todos, pelo menos dois traços comuns são ressaltados. O

primeiro deles, de caráter geopolítico: são bairros suburbanos, como o título da canção anuncia. Mas o outro possui um sentido mais forte, e é esclarecido pelo próprio emissor: “Lá tem Jesus / E está de costas” – figuração de um Cristo voltado mais para a zona nobre da cidade do que para seu oposto social. Não há imagem mais perfeita para sintetizar a condição de um *mundo às avessas*¹¹² que a canção associa aos subúrbios cariocas.

Esse avesso – é bom reafirmar – aponta carências, mas não se limita a elas. Quer dizer: não se trata de acreditar que o avesso da beleza da cidade “que abusa / de ser tão maravilhosa” seria a não-beleza das “quebradas” dos subúrbios, mas sim de afirmar a existência de outras belezas, expressas nos ritmos, nos registros lingüísticos que se misturam. O que a canção faz é exortar o subúrbio para que ele se expresse e se agite – exortação expressa em verbos e locuções: “Fala”, “Dança”, “Desbanca”, “Espalha”, “Carrega”, “Vai, faz ouvir”. À maravilha do Rio das “fotos nas revistas” e dos “turistas” opõe-se a “contra-senha” de gestos, de ações, de atitudes – e é da diversidade delas, e até de suas oposições, que se faz a vida urbana carioca.

A temática do *mundo às avessas* é anterior a *Carioca* na obra de Chico: basta recordar a letra de “Levantados do chão” (1997, parceria com Milton Nascimento), em que há uma referência ao “mundo de pernas pro ar”. Porém, o álbum de 2006 traz canções que acrescentam outros tantos sentidos a ela. Em “Bolero blues” (parceria com Jorge Helder), por exemplo, ocorre a citação de ruas cariocas:

*“Mas aquela ingrata corre
E a Barão da Torre e a Vinícius de Moraes
São de repente estranhas ruas
Sem o seu vestido ficam nuas”*

O adjetivo “estranhas” destitui as ruas de sua normalidade, de modo a conceber uma geografia não convencional, perturbada pela ausência da amada. Isso sem explorar em demasia a idéia, também significativa, da referência ao poeta Vinícius de Moraes, um especialista nas vicissitudes do amor: entrega, celebração, abandono,

¹¹² Temática estudada por Mikhail Bakhtin, em obras como *Problemas da poética de Dostoiévski* (Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981) e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais* (Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec ; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987).

solidão. A canção sugere, dessa forma, uma geografia lírica do Rio de Janeiro, cujo alcance iria bem além dos mapas. Note-se ainda que, em certa altura da letra, há nova enumeração de ritmos diversos, como já vimos em “Carioca” e “Subúrbio”: “Tantos tristes fados eu compus / Quanto choro em vão, bolero, blues” (e mais: a expressão “choro em vão” tanto refere o ritmo quanto as lágrimas vertidas inutilmente). A cidade de Chico Buarque não tem mapeamento definitivo, mas sugestões de caminhos alternativos, insuspeitos.

Outra canção do álbum, “Dura na queda”, já fora anteriormente gravada pela cantora Elza Soares, em álbum próprio, onde vinha com um subtítulo interessante: “Ela desatinou nº 2”, remissão à música gravada por Chico em 1968, que tratava das loucuras de uma mulher, que insistia em viver seu carnaval independente do encerramento da festa (“Viu chegar quarta-feira / Acabar brincadeiras / Bandeiras se desmanchando / E ela ainda está sambando”). Em “Dura na queda”, a idéia é retomada:

*“Perdida
Na avenida
Canta seu enredo
Fora do carnaval”*

Ora, pode-se dizer que também essa mulher que insiste em superar a tristeza experimentando a permanência da alegria para além da festa carnavalesca, também ela institui um universo avesso ao convencional, ao manter “fora do carnaval” a mesma loucura, o mesmo desatino.

A música “Ode aos ratos” (parceria com Edu Lobo) foi originalmente composta para o musical *Cambaio*, de Adriana e João Falcão. Sua inclusão no álbum *Carioca*, no entanto, é plenamente justificada. Ainda dentro dessa perspectiva do *mundo às avessas* que estamos apontando aqui, o ambiente focalizado é um dos avessos da cidade, aquele que se esconde sob a superfície:

*“Vão aos magotes
A dar com um pau
Levando o terror
Do parking ao living
Do shopping center ao léu
Do cano de esgoto*

*Ao topo do arranha-céu*¹¹³

Por si sós, os ratos funcionam como figuração do avesso da cidade. Mas suas ações são ainda mais ameaçadoras, porque eles circulam livremente pela cidade (“ao léu”), trazendo “o terror” do “cano de esgoto” à tona dos livings, dos shoppings e “do arranha-céu”, exportando dos subterrâneos tudo o que representa o inverso das assépticas comodidades da civilização.

Em “Outros sonhos”, o avesso é expresso por uma sucessão de paradoxos, alguns mais diretos: “o fogo gelou”, “a neve fervia”, “ao meio-dia / Havia intenso luar”, “De mão em mão o ladrão / Relógios distribuía / E a polícia já não batia”; outros, demandando um grão de reflexão:

*“Belo e sereno era o som
Que lá no morro se ouvia
(...)
Guris inertes no chão
Falavam de astronomia”*

O som “belo e sereno” só pode mesmo ser sonho, tamanha é a sua distância da trilha sonora que a vida real apresenta nos morros cariocas. Já no tratamento os “guris” fazem lembrar o pequeno anti-herói de “O meu guri” (1982), que, na visão da mãe, ficava “rindo” e “lindo de papo pro ar”. Agora, em um dos sonhos da canção de 2006, os garotos “inertes no chão” não se associam à dura realidade de crianças assassinadas, mas apenas à condição de meninos que observam o céu e falam “de astronomia”.

Os paradoxos formalizam a visão invertida do mundo, no mesmo movimento em que compõem um universo ideal, no qual haveria lugar até para a felicidade íntima:

*“Sonhei que ela corava
Quando me via
(...)
E sei que o sonho era bom
Porque ela sorria
Até quando chovia
(...)”*

¹¹³ Ressalte-se que, entre a primeira versão, a do álbum *Cambaio*, de 2001, e a de *Carioca*, de 2006, há uma significativa diferença, com o acréscimo de um trecho de falado, que faz lembrar tanto a tradicional *embolada* quanto o ritmo urbano moderno do *rap*, comprovando o interesse crescente do músico por gêneros diversos daqueles aos quais seu nome está associado.

*E por sonhar o impossível, ai
Sonhei que tu me querias*

Desse modo, a suave melancolia da canção afirma a realização do encontro amoroso apenas em um *mundo às avessas*. Essa temática geral persiste em outra canção do álbum, “Ela faz cinema”, na qual as incertezas do amor são expressas com certa dose de humor: “Quando ela mente / Não sei se ela deveras sente / O que mente para mim / (...) / Ela faz cinema / Ela faz cinema / Ela é demais / Talvez nem me queira bem / Porém faz um bem que ninguém / Me faz”. O uso sucessivo da expressão “Não sei” explicita as dúvidas do amante. Desse modo, as verdades enunciadas na canção são relativizadas: podem ser mentiras, parte substancial do universo da atriz (que, ao interpretar papéis diversos, experimenta diversas verdades), alvo de sua paixão. Essas alternativas sugerem outras existências, avessas àquela desejada pelo namorado esperançoso.

Por fim, talvez não seja exagero associar ainda a canção “Imagina” (parceria com Tom Jobim), originalmente composta para o filme *Para viver um grande amor*, de Miguel Faria Jr., de 1983, a esse *mundo às avessas*. Afinal, nela, vive-se o avesso mítico da sexualidade: “Sabe que o menino que passar debaixo do arco-íris vira moça, vira / A menina que cruzar o arco-íris rapidinho volta a ser rapaz”.

A partir das análises desenvolvidas nesse capítulo, gostaria de levantar uma leitura possível da *brasilidade* na obra de Chico: a representação do Brasil é feita de forma a destacar o choque de realidades diferentes, em um movimento de confusão geográfica e histórica que mistura fantasia e realidade, criando um espectro amplo de possibilidades, do qual não se exclui uma subversão tão absoluta que chega a mostrar o mundo às avessas. Na obra, o Brasil não é *um* lugar, senão aquela variedade de choques – que poderíamos associar à “tralha imensa” referida na letra de “Linha de montagem” (1980, parceria com Novelli) – que colocam a idéia de brasilidade como um *possível*, nunca delineada exatamente, que se põe e que se destrói na medida em que se confronta com suas antíteses e com possibilidades de re-significação, tendo o efeito de desfazer algumas certezas estabelecidas. Já vimos como crença e questionamento são faces da canção buarqueana. Um mecanismo semelhante é acionado aqui: a imagem do Brasil é posta no mesmo momento em que é colocada em dúvida.

Intimamente associada à idéia da brasilidade, a noção de povo também mereceu a atenção do compositor. Vamos verificar, no próximo capítulo, como essa noção é dimensionada na obra.

CAPÍTULO 2 – O POVARÉU SONÂMBULO

O início da carreira profissional de Chico Buarque se deu em um momento em que a linhagem mais pura da Bossa Nova convivia com uma dissidência, composta por membros do próprio movimento que tinham preferido voltar suas carreiras para temas mais sociais. Era o caso de Carlos Lyra e Edu Lobo, entre muitos outros. Do intimismo da Bossa Nova clássica, de Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto e o grupo de jovens músicos de talento que transmitiam em suas composições uma atmosfera idílica do Rio de Janeiro, buscava-se a inclusão da temática social, tentando estabelecer um liame mais estreito entre a musicalidade elaborada e de matriz erudita e as canções de morro. Para essa dissidência, a temática social tornava-se uma bandeira de luta contra o intimismo, tomado como sinônimo de alienação política.

Sem pertencer a nenhum agrupamento musical que pregasse uma vinculação política mais estreita, Chico Buarque revelou, desde suas primeiras composições, uma tendência a inserir em suas canções referências ao contexto social imediato, notadamente o universo urbano. Ele figura explicitamente em produções como “Suburbano coração” (1984) ou “Estação derradeira” (1987), entre muitas outras. Mas, mesmo de forma mais implícita, pode-se constatar uma tendência da obra do compositor em compor um quadro da vida urbana brasileira desde meados do século XX.

É possível destacar a condição dos trabalhadores que aparecem em sua obra – o “Pedro Pedreiro” que inutilmente esperava o trem em uma estação de subúrbio nos anos 1960 passa a conviver, desde os anos 1970, com imagens mais contundentes, como a do pedreiro de “Construção” (1971), o casal de amantes de “Primeiro de maio” (1977, parceira com Milton Nascimento) ou ainda a coletividade atuante de “Linha de montagem” (1980, parceria com Novelli). Embora predomine o ambiente social urbano, há canções que falam do trabalhador rural: desde “O cio da terra” (1977, nova parceria com Milton), até obras de vinte anos depois, como “Assentamento” e “Levantados do chão” (1997, mais uma vez com Milton Nascimento).

Já a elite é focalizada apenas ocasionalmente. Se o Creonte, de *Gota d'água* representa uma postura social de domínio e exploração ainda em formação – ele é uma

espécie de *making of* da elite brasileira – a “Sinhazinha” (1983), personagem e música da trilha sonora do filme *Para viver um grande amor*, de Miguel Faria Jr., já vive uma situação firmemente assentada em privilégios. Por outro lado, esse mesmo filme, que faz despontar a elite como protagonista (a moça de família endinheirada é par romântico do rapaz pobre, no enredo inspirado no musical *Pobre menina rica*, de Vinícius de Moraes e Carlos Lyra, sucesso nos anos 1960), não esquece o outro lado da moeda: aparece nele a figura do imigrante nordestino na personagem de “A violeira” (1983), música de sua trilha sonora. De uma forma geral, talvez se possa falar de *classe média urbana*, mas a sugestão deve ficar mesmo no terreno das hipóteses.

Contudo, há, na obra de Chico, uma nítida preferência pelos desfavorecidos, como constata Adélia Bezerra de Meneses em seu trabalho sobre o compositor: “Um perfil das personagens mais freqüentes que povoam suas letras levará à figura do marginal, do desvalido – pondo a nu, assim, a negatividade da sociedade.”¹¹⁴. De fato, o panorama da obra levantado nos parágrafos anteriores comprova a afirmação. Sua obra aborda desde o universo marginal ao ambiente de trabalho, passando inclusive pela figura do malandro, até chegar a referências mais diretas, como em “Pivete” (1978), temática que é retomada em “O meu guri” (1981), atingindo ainda imagens da decadência, como em “O velho Francisco” (1987) ou “Bancarrota Blues” (1985, parceria com Edu Lobo).

Nesse capítulo, vamos abordar um aspecto especial da representação de tipos sociais da obra de Chico: a identificação que se pode estabelecer entre algumas das personagens focalizadas e a própria condição do artista. Assim, esses tipos funcionam, por vezes, como oportunidades para o desenvolvimento de reflexões sobre a arte. Não se trata de estender as afirmações contidas aqui a todos as personagens de sua obra, mas de focalizar um desdobramento específico de algumas delas. De certa maneira, o que está em jogo é uma reflexão em torno das condições em que pode se formular a comunicação entre o artista e a sociedade de massas.

Vamos esclarecer esse ponto de vista com uma análise do tratamento a que sua obra submete alguns tipos sociais: o *trabalhador*, o *malandro* e o *artista de circo*.

¹¹⁴ MENESES, Adélia Bezerra de, *Desenho mágico*, p. 39.

OPERÁRIO PADRÃO EM DIA DE PESCAR

Existe um sintomático exemplo da abordagem da figura do trabalhador na obra de Chico. Trata-se da música “A voz do dono e o dono da voz” (1981), que conta as agruras de uma voz vitimada pela indústria fonográfica:

*“O dono prensa a voz
A voz resulta um prato
Que gira para todos nós
O dono andava com outras doses
A voz era de um dono só
Deus deu ao dono os dentes
Deus deu ao dono as nozes
Às vozes Deus só deu seu dó”*

Aqui, o trabalho do artista não é diferenciado do de nenhum outro trabalhador – e o ponto fundamental de coincidência é a exploração de que ambos são vítimas. À alienação da força de trabalho do operário, oferece o artista como equivalente a exploração que se dá sobre seu principal instrumento, a palavra, a voz. Isto é: do artista também se extrai uma mais-valia. O produto de seu trabalho é a voz num “prato”, seu labor transformado em objeto de consumo, gerador de lucro que não é percebido por ele, o verdadeiro dono da voz.

Curiosamente, uma afirmação de Chico Buarque corrobora a associação de seu trabalho com o do universo fabril. Em uma reportagem sobre o lançamento do álbum *Malandro* (que continha a trilha sonora do filme de Ruy Guerra baseado na *Ópera do malandro*), o compositor afirma: “Não pretendo mais empunhar bandeiras, sou um artista, um quase operário que precisa trabalhar” – depois do que o texto da reportagem confirma: “Tem razão. É o operário-padrão da música popular brasileira”¹¹⁵.

Operário-padrão ou não, Chico poucas vezes focalizou o trabalhador em seu ambiente de trabalho, em sua ocupação produtiva, preferindo flagrá-lo no seu descanso ou em outras formas de desvio daquele ambiente. “Pedro pedreiro” (1966) está esperando o trem; o operário de “Com açúcar, com afeto” (1967) prefere a boêmia; aquele que afirma que dá “duro toda semana”, em “Bom tempo” (1968), é mostrado em seu dia de vingança, o domingo; o casal de “Primeiro de maio”, um operário e uma

¹¹⁵ LOPES, Timóteo, “Operário-padrão da MPB”, Revista *Isto é*, 27/11/1985, p. 4.

tecelã, fazem do feriado e do seu próprio amor um instante e uma atitude de libertação; “Linha de montagem” (1980) refere uma greve, o “dia de pescar” e de “tomar um mé”.

Assim, Chico parece preferir os ambientes marginais ao universo do trabalho, ou seja, aqueles que se ligam a ele, mas não de forma direta. Isso amplia a perspectiva do trabalhador que a obra sugere: ele não é apresentado apenas como força de trabalho, mas também como individualidade lírica, espiritual, metafísica – o interesse maior recairia, assim, sobre o ser humano.

O trabalhador focalizado fora do universo de trabalho se aproxima de uma outra personagem de grande repercussão na obra do compositor e que se relaciona “de viés”¹¹⁶ com aquele universo: o malandro.

A bibliografia sobre a temática da malandragem na arte brasileira já alcançou um patamar considerável. Para Roberto Goto, a exploração do tema indica um interesse social pela figura do malandro:

“No imaginário da sociedade nacional, costuma sintetizar certos atributos considerados específicos ou identificadores dos brasileiros: hospitalidade e malícia, a ginga, a finta, o drible, a manha e o jogo de cintura muito apreciados no futebol e na política, a agilidade e a esperteza no escapar de situações constrangedoras ligadas ao trabalho e à repressão, o ‘jeitinho’ que pacifica contenda, abrevia a solução de problemas, fura filas, supre ou agrava a falta de exercício de uma cidadania efetiva.”¹¹⁷

O pesquisador defende ainda que certo imaginário constrói uma associação entre o malandro e o revolucionário:

“Não sendo irmão de armas do guerrilheiro, o malandro não estaria porém menos ligado aos sonhos da revolução. Ambos carregam, num momento de recuo e contenção dos movimentos coletivos, o carisma da ação individual, do sujeito lutando solitário contra o monstro, o ‘sistema’ devorador, portando a bandeira do avanço social na qualidade de lugares-tenentes das camadas progressistas em suas utopias e imobilizadas em sua ação.”¹¹⁸

¹¹⁶ Essa expressão retoma o jeito de andar do malandro, como é definido na música “A volta do malandro” (1985), de Chico Buarque: “Eis o malandro na praça outra vez / Caminhando na ponta dos pés / Como quem pisa nos corações / Que rolaram dos cabarés / Entre deusas e bofetões / Entre dados e coronéis / Entre parangolés e patrões / O malandro anda assim de viés”.

¹¹⁷ GOTO, Roberto, *Malandragem revisitada*. Campinas, SP: Pontes, 1988. p. 11.

¹¹⁸ *idem, ibidem*, p. 94.

Na obra de Chico Buarque, o malandro aparece desde as primeiras composições, como é o caso de “Malandro quando morre” (1966), em que o samba transcende a própria personagem, tornando-se seu continuador:

*“Menino quando morre vira anjo
Mulher vira uma flor no céu
Pinhos chorando
Malandro quando morre
Vira samba”*

Mas a marca da malandragem na obra será bem mais profunda, e terá como ponto máximo a peça *Ópera do malandro*, de 1978, que rendeu um filme dirigido por Ruy Guerra – gerando álbuns com as respectivas trilhas sonoras, o que acrescenta muito ao conjunto das canções que tematizam a malandragem. De personagem, a figura do malandro se transformou em estratégia de sobrevivência artística. Isso ocorreu em função da associação que muitas vezes se estabeleceu entre a figura pública de Chico Buarque e a imagem convencional do malandro. A construção dessa imagem ligava-se diretamente aos insistentes embates do compositor com a censura. A linguagem cifrada (da “fresta”), símbolo da malandragem em tempos de repressão artística, é referida por Caetano Veloso em “Festa imodesta” (1974), gravada por Chico em *Sinal fechado*: “Tudo aquilo que o malandro pronuncia / Que o otário silencia / Toda festa que se dá, ou não se dá”. A identificação chega a ser incorporação quando, para driblar a censura, Chico cria Julinho da Adelaide, seu heterônimo e autor de composições que primam pelo duplo sentido: “Acorda, amor” (1974) e “Jorge Maravilha” (1975). Na primeira, o eu lírico pede que se convoque o ladrão para salvá-lo das garras da polícia (“Era a dura, numa muito escura viatura / Minha nossa santa criatura / Chame, chame, chame lá / Chame, chame o ladrão, chame o ladrão”); na segunda, a identidade do interlocutor (“você”) permite interpretações várias (“Você não gosta de mim, mas sua filha gosta”).

Por fim, uma foto poderia ilustrar a relação a que estamos nos referindo: na contracapa do livro com o texto da peça *Ópera do malandro*, Chico aparece vestido

exatamente como João Alegre, o malandro da peça¹¹⁹. O texto de uma reportagem sobre a montagem da mesma peça afirmava categoricamente:

“Ao longo de seus 34 anos de vida, Chico Buarque de Holanda tornou-se um dos símbolos vivos da nacionalidade: sambista de primeira, letrista acima de todas as suspeitas, músico em pacto de intimidade constante com toda musa inspiradora. Em suma, um malandro verde-amarelo capaz de todas as proezas e de quem o público, divertido, tudo espera.”¹²⁰

A associação com o malandro não é de todo desprovida de sentido. Entre os atributos do fazer-canção passava a vigorar a obrigatoriedade da malandragem, abrindo efetivamente uma fresta para a comunicação, então proibida ou perseguida pela censura. Agora, por experiência própria, o artista é malandro. Ambos buscam ludibriar o otário, estabelecido como inimigo comum – que, no caso do artista, tanto pode ser o censor quanto a rendição ao silêncio. Uma outra representação desse inimigo é a ordem estabelecida, como se pode ver em “Hino de Duran” (1979), em que se inclui, entre contraventores de vários matizes, a seguinte personagem:

*“Se tu falas muitas palavras sutis
Se gostas de senhas, sussurros, ardis
A lei tem ouvidos pra te delatar
Nas pedras do teu próprio lar”*

Trata-se, como se pode perceber logo, daquele que pratica a contravenção ao transgredir a censura com suas “palavras sutis” – cujos efeitos metafóricos, impostos pela mordaza oficial, traduzem-se em “senhas” e “ardis” –, transformando em “sussurros” os gritos proibidos, e logrando com isso ganhar algum terreno diante do autoritarismo silenciador.

As imagens do “operário-padrão” e do “malandro” talvez não tenham sido construídas à revelia do compositor. Mas o que ocorre é que, em sua obra, essas imagens ganham desdobramentos que impedem que sejam confundidas com uma simples identificação direta. Na perspectiva buarqueana, a malandragem – para além de estratégia de luta contra a censura – é o exercício incessante de formas de

¹¹⁹ BUARQUE, Chico, *Ópera do malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

¹²⁰ ECHEVERRIA, Regina / SANTOS, Joaquim Ferreira dos, “Memórias de uma nação”, in: *Revista Veja*, nº 517, 2/8/78.

aproximação com o público, de estabelecimento de canais de comunicação. Por isso, essa prática não se restringe aos tempos de ditadura e de censura – época da “linguagem da fresta”, malandra por excelência – mas alcança outras manifestações, igualmente significativas. Uma delas é o *circo*, cenário privilegiado para demonstrar o amálgama de artista e povo.

MAMBEMBE

A recorrência ao circo parece ter ocupado a atenção do compositor nos anos 1980, década em que ele lançou duas trilhas sonoras diretamente relacionadas ao assunto: a do filme *Os saltimbancos trapalhões* e a do musical *O grande circo místico*.

No já citado filme *Os saltimbancos trapalhões*, estrelado pelo grupo humorístico *Os trapalhões*, o enredo partia da peça *Os saltimbancos* (original italiano de Sérgio Bardotti e Luiz Henríquez Bacalov) que Chico adaptara no final dos anos 1970. A ação da peça (uma reelaboração do conto “Os músicos de Bremen”, dos Irmãos Grimm) é deslocada para o mundo do circo.

Contudo, a (re)adaptação cinematográfica obedecia a determinações vinculadas à popularidade dos humoristas, notadamente junto ao público infantil, e aos padrões e parâmetros morais que o grupo construía em sua trajetória televisiva. Como exemplo dessa circunstância, pode-se citar a apoteótica cena final, que funciona como uma apologia da união pacífica entre patrões (representados pelo dono do circo), empregados (inclusive os quatro trapalhões, que rendiam muito dinheiro ao patrão com seu sucesso, sem que recebessem a paga correspondente) e crianças (representantes do público, da platéia tanto do circo quanto do filme – e, por extensão, do povo). Se, na peça, os quatro animais degradados se uniam para lograr uma vitória definitiva sobre donos e patrões, no filme estes últimos são incluídos na grande comunhão que se estabelece (reforçada pelo fundo musical, a canção “Todos juntos”: “Todos juntos somos fortes / Somos flecha e somos arcos / Todos nós no mesmo barco / Não há nada pra temer / – Ao seu lado há um amigo / Que é preciso proteger”).

Vamos nos deter em uma das canções do filme, que destaca justamente o amálgama do artista com o povo. Trata-se de “Na cidade dos artistas” (1981):

*“Na cidade
Ser artista
É posar sorridente
E ver se de repente
Sai numa revista
É esperar que o orelhão
Complete a ligação
Confirmando a excursão
Que te leve ao Japão
Com o teu pianista
(...)”*

*Na cidade
Ser artista
É subir na cadeira
Engolindo peixeira
E empolgar o turista
É beber formicida
É cuspir labareda
É olhar a praça lotando
E o chapéu estufando
De tanta moeda
(...)”*

*Ser artista
Na cidade
É comer um fiapo
É vestir um farrapo
É ficar à vontade
É vagar pela noite
É ser um vaga-lume
É catar uma guimba
É tomar uma pinga
É pintar um tapume
É não ser quase nada
É não ter documento
Até que o rapa te pega
Te dobra, te amassa
E te joga lá dentro”*

Aparecem abrigados sob uma mesma condição o artista de praça, capaz de fazer de sua própria miséria um espetáculo (“Engolindo peixeira / E empolgar o turista”), e outras figuras urbanas (“É comer um fiapo / É vestir um farrapo”), cujas vidas são tomadas como exercício de imaginação para sobreviver. Realiza-se dessa forma um amálgama: tanto o artista se coloca como povo, quanto o povo se vê obrigado a agir como artista.

Essa identificação, contudo, possui um travo irônico, que a música define claramente ao estabelecer certas fronteiras entre “Na cidade / Ser artista” e “Ser artista /

Na cidade”. Na primeira estrofe, o universo artístico que serve de referência é aquele instituído pelo *mass-media*. A preocupação em manter o sorriso para “ver se de repente / sai numa revista” faz pensar em circunstâncias paralelas à atividade artística: os fotógrafos insistentemente à procura de sensacionalismo (os *papparazzi*), a necessidade de manter-se na mídia. O sorriso, por sua vez, parece injustificado: para confirmar a excursão, o artista recorre ao orelhão, sintoma de uma carência que ele é obrigado a manter sob o disfarce do sorriso de satisfação.

A estrofe seguinte foge desse universo e associa a arte à artimanha da sobrevivência urbana: “É subir na cadeira / Engolindo peixeira”, “É beber formicida / É cuspir labareda”. Essa artimanha esconde o sacrifício, o risco, a miséria, para “empolgar o turista” – realizando, assim, o mesmo papel do sorriso (referido na estrofe anterior) para o artista que quer criar para si a imagem do sucesso.

Finalmente, a terceira estrofe estabelece uma distinção. Se até ali se falava em manifestações de arte, de que participavam os pequenos recursos da sobrevivência cotidiana, agora o “ser artista” se generaliza, atingindo um leque social maior, permitindo a inclusão de todos os que, sem preocupação nenhuma em “ser artista” ou em “empolgar o turista” pretendem apenas sobreviver, e lançam mão de seus subterfúgios: “É comer um fiapo / É vestir um farrapo / É ficar à vontade” etc. Trata-se de um grupo social tão amplo que chega a desaparecer (“É não ser quase nada”) como cidadania (“É não ter documento”), só voltando a ter existência concreta no momento da perseguição policial (“Até que o rapa te pega / Te dobra, te amassa / E te joga lá dentro”).

Um dado da canção vem reforçar o amálgama entre o artista e seus correlatos da vida miserável. O *jogar para dentro* (do camburão ou da cadeia, já que é uma ação do “rapa”, isto é, da polícia) faz ecoar a ida “ao Japão” do artista da primeira estrofe, na medida em que ambos são mecanismos correlatos de exclusão: o que se abate sobre aquele que quer ser artista, retira-o do mercado nacional, de poucas oportunidades; o que se dá sobre aquele que quer ser qualquer coisa (inclusive artista, se precisar), retira-o da sociedade e o coloca “dentro” – espaço que, para além do camburão ou da cadeia, deve ser entendido como um outro universo, um gueto. Nos dois casos, sobra,

como forma de sobrevivência, os tipos de *arte* que a cidade põe à disposição: artimanha, subterfúgio, biscate.

Assim, o próprio conceito de *arte* e de *artista* se amplia. Se engloba os que sobrevivem às custas das frestas que a vida urbana abre à economia informal, permite, por outro lado, que referir esses sobreviventes também seja uma forma de tratar do próprio universo artístico.

Outra incursão de Chico no universo circense se deu com sua participação no musical *O grande circo místico* (1983), de Naum Alves de Souza, quando colocou letras nas melodias compostas por Edu Lobo. O espetáculo, montado a partir de sugestões do poema homônimo de Jorge de Lima, conta a história da dinastia do circo Knieps. Em atmosfera de muito misticismo, chega-se, no final, à união entre artista e povo. A sinopse do segundo ato narra assim o fim da epopéia, com o circo nas mãos das gêmeas Marie e Helene, “purificação final da dinastia”:

*“Marie e Helene apresentam seus poderes santificados, flutuando no ar sem mais truques circenses, mas com o poder do artista-santo. (...) A idéia do eterno caminhar lado a lado do artista-povo, explode na canção final, numa imagem que se renova através das gerações, num contínuo chegar e partir para estradas, deixando sempre atrás de si, nesse grande circo da vida, a imagem da Arte.”*¹²¹

O texto, parte do roteiro do musical, foi provavelmente escrito por Naum Alves de Sousa, mas não deixa de ser revelador: a continuidade da arte circense aparece como resultante de uma aliança duradoura com o povo.

Mas talvez em nenhuma canção de Chico essa aproximação fique tão caracterizada quanto em “Mambembe” (1972), composta para o filme *Quando o carnaval chegar*, de Cacá Diegues. O enredo do filme aborda um tema aparentado com o universo circense, ao mostrar a peregrinação de um grupo de artistas, formado pelas personagens interpretadas por Chico e pelas cantoras Maria Bethânia e Nara Leão. A canção mais uma vez tematiza o artista, estabelecendo ligações entre ele e certas figurações de marginalizados:

*“No palco, na praça, no circo, num banco de jardim
Correndo no escuro, pichado no muro
Você vai saber de mim*

¹²¹ Livro do ballet *O grande circo místico*, editado por ShowBras, julho/agosto, 1983.

*Mambembe, cigano
Debaixo da ponte, cantando
Por baixo da terra, cantando
Na boca do povo, cantando*

*Mendigo, malandro, moleque, molambo, bem ou mal
Escravo fugido ou louco varrido
Vou fazer meu festival
Mambembe, cigano
Debaixo da ponte, cantando
Por baixo da terra, cantando
Na boca do povo, cantando*

*Poeta, palhaço, pirata, corisco, errante judeu
Dormindo na estrada, não é nada, não é nada
E esse mundo é todo meu
Mambembe, cigano
Debaixo da ponte, cantando
Por baixo da terra, cantando
Na boca do povo, cantando”*

O mambembe é, de fato, uma referência privilegiada na construção de uma imagem do artista que deseja falar diretamente ao seu povo. A condição de mambembe sugere uma isenção dos vícios da indústria cultural, instituindo uma situação cuja precariedade estabelece uma ligação intrínseca com os miseráveis. Essa precariedade não possui caráter simplesmente econômico, como se o artista se colocasse efetivamente como um miserável; mas ela se dá pela interrupção oficial dos canais de comunicação, obrigando-o a tentar driblar a proibição, “correndo no escuro”.

A busca da comunicação o leva a lugares alternativos (“no palco, na praça, no circo, num banco de jardim”), e a usar canais pouco convencionais (“pichado no muro”). Mas a certeza da comunicação (“você vai saber de mim”) se justifica pela insistência que o refrão incorpora no gerúndio (“cantando”), como um ato que já se realiza no momento de sua enunciação – o que, de fato, ocorre.

Sua inserção na vida social se dá pela via da aproximação com os marginalizados (que também vivem “debaixo da ponte”) e de maneira orgânica (literalmente: “por baixo da terra”), transformando sua arte em uma força vital que busca driblar os canais de impedimento do alcance popular realizando-se subterraneamente. Superados os obstáculos, a comunicação se realiza: o artista e sua arte estão “na boca do povo”. Não apenas porque suas músicas estão sendo cantadas, mas também porque sua situação de oprimido está sendo comentada – o público, interlocutor da

canção, sabe que ele está “correndo no escuro, pichado no muro”¹²². Aliás, essa situação pode se referir inclusive ao próprio público, o que estabeleceria mais um viés de identidade com o artista.

O primeiro verso da segunda estrofe retoma a figuração dos marginalizados aos quais se associa o artista (“Mendigo, malandro, moleque, molambo”), mas numa seleção metonímica que merece atenção. Estão perfiladas aí algumas categorias sociais, como o “mendigo” e o “malandro”, e outras ainda, mais sutis. De fato, a presença do “moleque” remete a uma idéia de irresponsabilidade associada à criança, ao comportamento infantil, à exclusão do mundo adulto. Já o “molambo” parece referir uma imagem visual das figuras apontadas; mas o malandro típico, muito ao contrário, caracteriza-se exatamente pela vestimenta impecável, e não por farrapos. O que esse “molambo” indica, portanto, é uma degradação de caráter social – uma imagem bem distante daquela que a indústria cultural permite ao artista (que tem que estar sempre disposto a “posar sorridente” para “ver se de repente / sai numa revista”, como já vimos em “A cidade dos artistas”).

O desfile dessas personagens em um mesmo verso sugere estratégias de resistência aos impedimentos de comunicação. A condição de “mendigo” não é afirmação de pobreza, mas registro de uma situação de dificuldade na realização da própria arte. Mas para evitar qualquer olhar piedoso, surgem as imagens do “malandro” (que dribla aquelas dificuldades e escapa, pela tangente, da repressão) e do “moleque” (criança que age, que não se entrega ao controle do seu destino por outrem). O “molambo”, que aparece depois, retoma o mesmo sema do “mendigo”; mas, agora, acrescido das expressões intermediárias (“malandro, moleque”), sugere força moral, e não fraqueza. O mambembe se afirma “escravo”, mas realça uma tentativa de escapar dessa condição (“fugido”); diz-se “louco” (incorporando nesse passo uma impressão generalizada em torno de artistas que escapam da normalidade, das convenções sociais), mas afirma-se “varrido”, o que, de um lado, funciona como confirmação da radicalidade da loucura, e, de outro, sugere comicamente o risco da expulsão, isto é, de ser “varrido” do convívio comum – de qualquer maneira, são ações de exclusão. O

¹²² Convém lembrar que a capa original do álbum *Chico Canta Calabar*, posteriormente censurada, trazia o nome da peça – igualmente proibida – pichado em uma parede.

sujeito da canção reage a elas, no entanto, com um projeto afirmado categoricamente: “Vou fazer meu festival”.

A referência ao “festival” aqui está longe de ser casual. É sabido que Chico Buarque iniciou sua carreira nos Festivais dos anos 1960, e é legítimo que o leitor apreenda esse sentido. Mas esse “louco varrido” se dá ao luxo de supor a possibilidade de criar o *seu* próprio festival. De objeto da “roda viva”, ele se torna sujeito de seu destino. Até porque ele não está mais nos anos 1960 – o “festival” que ele se propõe fazer vai bem além da televisão.

Por isso, na estrofe seguinte, essa apropriação se amplia: “E esse mundo é todo meu”. Há algo de dúbio nessa proclamação. Na verdade, o mundo que é todo do artista é aquele que ele fez – como fez seu festival. O que se tem aí não é a certeza de alguém que se julga dono do mundo, mas a alternativa que restou a quem se sente alijado do mundo: criar o seu próprio universo.

Na última estrofe, um novo desfile de personagens apresenta as máscaras do mambembe, aquilo em que o espetáculo impõe que ele se transforme. Sua forma de resistência, para não ser (mais) engolido pela “roda viva” é incorporá-las. Ele é o poeta, o palhaço, o pirata etc. – como também as personagens referidas nas estrofes anteriores. Ele é o seu próprio mundo, já que este é criação sua. Incluir o poeta e o palhaço em uma lista que já contara com o moleque e com o louco é demarcar as fronteiras do seu mundo: o espaço da fantasia e da poesia.

Destaque-se, por fim, a imagem do “corisco”. É faísca elétrica, é raio; portanto, é algo passageiro, fugidio, fugaz – ou ainda alguém que está sempre de passagem, como o “errante judeu” que vem a seguir. Porém, para escapar do anátema que essa última referência encerra, “corisco” sugere ação efetiva, já que faz lembrar o famoso capanga do cangaceiro Lampião. Assim pretende agir o mambembe: nas frinchas que a opressão permite, na rapidez de oportunidades que ele tem. Uma canção é um instante só; então, que seja corisco.

Como vimos, esse mambembe veste várias fantasias – certamente porque sabe, com João Cabral, que um galo sozinho não tece uma manhã. Pois há uma interessante versão dessa música, gravada pelo próprio Chico no álbum *Chico Buarque en español* (1982). Nessa versão, são acrescentadas, ao final da letra, saudações a artistas de

proa da América Latina¹²³: Daniel (Viglietti, autor das versões do álbum), Vinícius (de Moraes), Atahualpa (Iupanque, cantor de folclore argentino), Mercedes (Sosa, argentina), Silvio (Rodríguez, cubano), Pablito (Milanés, cubano), Noel (Rosa, compositor carioca dos anos 30, do qual Chico sempre foi visto como continuador), Violeta (Parra, chilena), Victor (Jara, chileno), todos participantes de uma imaginária festa popular, mambembe, que visa não desfilar para o povo, mas com ele. A nomeação de artistas reais contribui para consolidar a idéia do amálgama não apenas como ficção, mas como um ideal artístico da vida real¹²⁴.

Em 1987 Chico Buarque trata novamente do assunto: em “Cantando no toró” uma situação semelhante à de “Mambembe” se apresenta.

*“Sambando na lama de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que dar o tom
Quase rodando, caindo de boca
A voz é rouca, mas o mote é bom
Sambando na lama e causando frisson*

(...)

*E o tal ditado, como é?
Festa acabada, músicos a pé
Músicos a pé, músicos a pé
Músicos a pé”*

Há, porém, uma diferença entre “Mambembe” e “Cantando no toró” que diz algo sobre a obra de Chico Buarque. Enquanto na primeira canção a imagem do artista aparecia amalgamada com a de outras personagens que lhe serviam de máscara ou de paralelo, na segunda a figura do artista é central do começo ao fim. O “grande artista” que já na primeira estrofe – reproduzida acima – dá “o tom”, reaparece em versões paralelas a essa: “Um grande artista tem que dar lição”, “Um grande artista tem que

¹²³ Saudações traduzidas pelo termo “Saravá”, que faz lembrar o “Samba da benção”, de Vinícius de Moraes, no qual são saudados da mesma maneira parceiros e amigos do poeta.

¹²⁴ Por curiosidade, pode-se registrar que no romance *Macunaíma*, de 1928, Mário de Andrade incluiu, no capítulo “Macumba”, uma cena que guarda semelhanças com esses termos de “Mambembe”: os envolvidos na macumba em que o herói chama para si o auxílio de forças espirituais para o combate com seu inimigo Venceslau Pietro Pietra são artistas como Jaime Ovalle, Manuel Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antônio Bento (Cf. ANDRADE, Mário de, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília: CNPq, 1988, p. 64).

fazer fé”, “Um grande artista tem que dar o que tem e o que não tem”, “Um grande artista tem que estar feliz”, “Um grande artista tem que estar tranchã”. Essa disposição é que confere grandeza ao artista; ele assume os holofotes não para se vangloriar deles, mas para explicitar as condições de sua existência. Isto é: em “Cantando no toró” o que determina as máscaras do artista não é a construção de outras personagens, como em “Mambembe”, mas a sua própria.

O *circo* é um cenário favorável para a exposição desse tipo de reflexão. De um lado, em função da proximidade em que o artista está de seu público; de outro, pela própria condição de marginalidade que o artista circense ocupa, o que o torna representação privilegiada para a abordagem da “negatividade da sociedade” a que se refere Adélia Bezerra de Meneses em trecho já citado¹²⁵.

Não se pretende, com essas colocações, afirmar que a temática circense *sempre* aparece na obra de Chico como instância de reflexão sobre o próprio artista, mas apenas que se trata de uma temática favorável ao desenvolvimento dessa reflexão. É possível encontrar manifestações dessa reflexão em canções que não tratem diretamente do circo.

Nesse sentido, o álbum *Paratodos*, de 1993, é emblemático. Muitas de suas músicas trazem alguma reflexão sobre o artista. A própria canção-título refere a ascendência musical do próprio Chico Buarque, com loas a Tom Jobim (“Meu maestro soberano / Foi Antônio Brasileiro”), Vinícius, João Gilberto, Caymmi, Noel Rosa, Nelson Cavaquinho, Ari Barroso. Estabelecida a filiação, sobra espaço para perfilar os companheiros de geração, como Edu, Milton Nascimento (“Bituca”), Nara Leão, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil – embora não necessariamente de estilo, como comprovam as referências a Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Rita Lee. Definidos passado e presente, resta apresentar o futuro: “Evoé, jovens à vista”. Tom Jobim volta como tema e parceiro de “Piano na Mangueira”, composição certamente inspirada pela escolha de Tom como tema da escola de samba carioca. Mais uma vez, a referência ao artista é explicitada pelo uso do nome.

¹²⁵ MENESES, Adélia Bezerra de, *op. cit.*, p. 39.

Mas mesmo sem a explicitação de nomes, a reflexão sobre o artista está presente nas canções “Tempo e artista”, “A foto da capa”¹²⁶, “De volta ao samba” – e ainda em “Romance”, em que um “cantor confuso” expressa suas agruras amorosas. Como se vê, são tantas, que *Paratodos* bem pode ser entendido como *álbum de metalinguagem*.

As análises de “Cantando no toró” e a referência às canções de *Paratodos*, nas quais o artista ocupa o primeiro plano, concluem esse tópico. O que temos aí pode ser visto como um refinamento de um viés da abordagem da temática social que já acompanhava o compositor mesmo desde os primeiros trabalhos: a reflexão em torno do papel do artista na sociedade. Um dado correlato a essa discussão é ainda levantado na obra e diz respeito às formas de comunicação possíveis entre artista e sociedade¹²⁷. É o assunto do nosso próximo tópico.

QUEM CANTA COMIGO?

O foco de algumas canções na relação do artista com a sociedade faz ressaltar um outro viés importante na obra de Chico Buarque: trata-se da força que adquirem as estratégias de convocação, de chamamento. Para mostrar a persistência dessa preocupação na obra buarqueana, tomemos duas canções de épocas distintas – e distantes. A música “Amanhã ninguém sabe” (1966) sustenta a mesma idéia de “Fantasia” (1980). O seresteiro da primeira música parte de uma pretensão pessoal

*(“Hoje eu quero
Fazer o meu carnaval
(...)
Hoje, nada
Me cala esse violão*

¹²⁶ Nesta música, ocorre uma referência a um episódio da juventude de Chico: ele e um amigo foram presos tentando roubar um carro. A letra da canção não permite a identificação imediata do episódio, mas a capa do álbum traz uma foto do jovem Chico de frente e de perfil, como as que são usadas em boletins policiais.

¹²⁷ O assunto é abordado, mesmo que de forma tangencial, em uma entrevista concedida por Chico a um grupo de jornalistas. Um deles, José Arbex Jr., chama a atenção para alguns aspectos da vida artística, um deles pertinente ao assunto abordado nesse tópico: o “mecanismo de identificação que existe entre a população e o artista” (“Chico, o craque de sempre”, entrevista concedida a Ana Miranda, Regina Echeverria, Plínio Marcos, José Arbex Jr., Carlos Tranjan, Marco Frenette, Johnny, Walter Firmo, Sérgio de Souza. Revista *Caros amigos*, nº 21, dezembro / 1998, pp. 22-30).

*Eu faço uma batucada
Eu faço uma evolução”),*

esperando uma resposta direta

*(“Quero ver o samba ferver
No corpo da porta-estandarte
Que o meu violão vai trazer”)*

que inclui também o coletivo:

*“Se o violão insistir, na certa
A morena ainda vem dançar
A roda fica aberta
E a banda vai passar”*

“Fantasia” apresenta um convite mais explícito

*(“Ao som de uma canção
Então, eu te convidaria
Pra uma fantasia
Do meu violão”)*

que busca modificações radicais

*(“Revirando a noite
Revelando o dia”),*

com a canção permeando e pontuando toda a ação:

*“Preparando a tinta
Enfeitando a praça
Canta, canta, canta, canta”*

Se a comunhão que a canção instaura entre o artista e seu povo pode ser vista como efêmera, por durar apenas o tempo de sua canção, o que se tenta é justamente perenizar a relação com a convocação, que tornaria o gesto mais permanente e mais conseqüente.

Um dos instrumentos constantes de efetivação dessa permanência é a associação da convocação com a própria natureza. Ela está presente em “Fantasia” (“Revirando a noite / Revelando o dia / Noite e dia, noite e dia”) e em outras produções do compositor. A natureza determina a continuidade da ação transformadora ou preparadora da transformação – seja como resistência efetiva, seja como esperança que se mantém viva. Sua presença sugere que essa resistência e essa esperança são partes da própria natureza humana. Por vezes, a natureza é o próprio instrumento de emissão de que se vale a voz lírica.

*“Eu semeio o vento
Na minha cidade
Vou pra rua e bebo a tempestade”* (“Bom conselho”, 1972)

*“Doce a música
Silenciosa
Larga o meu peito
Solta-se no espaço”* (“Minha canção”, 1977)

Em outras, a convocação é acionada diretamente por ela (“Quando o carnaval chegar”, 1972):

*“Eu vejo a barra do dia surgindo
Pedindo pra gente cantar”*

Isso sem referir a incorporação da transformação social, pela própria natureza, como se sugere em “Rosa dos ventos” (1970):

*“Pois transbordando de flores
A calma dos lagos zangou-se
A rosa-dos-ventos danou-se
O leito dos rios fartou-se
E inundou de água doce
A amargura do mar*

*Numa enchente amazônica
Numa explosão atlântica
E a multidão vindo em pânico
E a multidão vindo atônita
Ainda que tarde
O seu despertar”*

Estabelece-se, com afirmações desse tipo, que a transformação buscada “está na natureza” (como diz a letra de “O que será”), e que dali alguma coisa advirá de maneira inevitável. Essa certeza não era exclusividade da obra de Chico Buarque. Ela era mesmo a base das *canções de protesto* e de outras manifestações nos mais diversos setores da arte brasileira dos anos de 1960 e 1970, prolongando-se ainda por parte dos de 1980, fazendo-se particularmente forte na crença do “dia que virá”¹²⁸.

No entanto, Chico conduz sua exposição para meandros insuspeitos dessa questão, na medida em que, como já se disse, alguns dos desvalidos, dos miseráveis, dos trabalhadores, dos malandros, que aparecem na obra de Chico, interessam também como focos de reflexão sobre a condição do próprio artista. O passo importante que parte da obra buarqueana realiza é o de colocar em discussão os mecanismos de que dispõe a arte para promover o amálgama com o povo.

Duas canções parecem estabelecer um diálogo a esse respeito. São elas “Lua cheia” (1967) e “Cordão” (1971). A primeira é uma fala repleta de amor, abandono, desconsolo – sentimentos relacionados a uma relação amorosa –; a segunda envolve os mesmos sentimentos, mas insere-os em um contexto mais marcadamente social. Por isso, é interessante resgatá-las conjuntamente. Desse modo, tem-se a exata noção de uma das estratégias da canção buarqueana (já referida aqui), que consiste em envolver o individual e o social em uma mesma perspectiva, de maneira a fazer diluir fronteiras que são apenas hipotéticas.

As duas canções partem de uma iniciativa de resistência.

*“Ninguém vai chegar do mar
Nem vai me levar daqui
Nem vai calar minha viola
Que desconsola, chora notas” (“Lua cheia”)*

*“Ninguém, ninguém vai me segurar
Ninguém há de me fechar
As portas do coração” (“Cordão”)*

E pretendem convocar outras pessoas no seu gesto. Em “Lua cheia”:

¹²⁸ Idéia estudada por Walnice Nogueira Galvão no artigo “MMPB, uma análise ideológica”, in: *Saco de gatos – ensaios críticos*. 2ª. ed., São Paulo: Duas Cidades, 1976, pp. 93-119.

*“Quem dera abrir meu peito
Cantar feliz
(...)
Quiser abrir janelas
Fazer serão”*

O que se busca é extrapolar, exceder limites impostos, envolver mais gente num trabalho feito às escondidas, à noite, quando tudo é permitido ou invisível, e quando a única possibilidade de visão é dada pela luz que emana da lua cheia, preparada pelo artista, numa iniciativa que se pretende envolvente.

Do mesmo modo, em “Cordão”, busca-se a aglutinação, em torno do artista, de todos os desvalidos:

*“Pois quem tiver nada pra perder
Vai formar comigo um imenso cordão
E então quero ver o vendaval
Quero ver o carnaval sair”*

Mas a partir daqui as duas músicas se separam. “Lua cheia” é desiludida, e o chamado não encontra eco:

*“Preparei para você uma lua cheia
E você não veio, e você não quis
(...)
Mas você me navegou mares tão diversos
Que eu fiquei sem versos
E eu fiquei em vão”*

E, não encontrando eco nem companhia, a canção torna-se inútil, vazia (“sem versos”), e o artista se sente “em vão”. Já “Cordão” insiste na resistência teimosa, que encara como sendo a própria razão de ser da arte em momento de repressão:

*“Ninguém, ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir
Enquanto eu puder cantar”*

No entanto, a própria insistência do convite e o desânimo que o canto melancólico traduz, submetem a eficácia da convocação a um registro irônico, o que

permite – sem exatamente duvidar dela – colocá-la em questão, que é o que Chico faz¹²⁹.

Vejamos outros exemplos. A mesma aparente apologia da resistência pode ser vista em “Vai levando” (1975, parceria com Caetano Veloso), de que se reproduz aqui a primeira estrofe:

*“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”*

As outras estrofes da canção repetem a mesma estrutura textual, fazendo variar apenas os termos que sintetizam os obstáculos que têm que ser vencidos (“emblema”, “problema”, “sistema”, “Ipanema” – na segunda estrofe, por exemplo) e os que definem o gesto de resistência (“A gente vai levando essa gema”, ainda da segunda estrofe). Ora, uma tal estrutura reiterativa acaba por se realizar de maneira monótona – o que, por si só, já recobre de ironia a aposta esperançosa na resistência. Deve-se levar em conta, ainda, que a repetição do verso “A gente vai levando” cria uma expectativa dúbia: de um lado, pode auspiciar, de fato, a resistência (compreendendo *levar* como verbo intransitivo, no sentido de *suportar*); de outro, pode deixar em suspenso a possibilidade de se estar “levando [na cabeça]”, isto é, perdendo a disputa com as forças que exigem a resistência. Com isso, a afirmação categórica desta fica relativizada.

A convocação de “Vai passar” (1984, parceria com Francis Hime), traduz em ritmo de carnaval uma verdadeira “geléia geral” buarqueana. Como ponto de partida, os dados da realidade brasileira que serão expostos à crítica na canção:

*“Num tempo
Página infeliz da nossa história
Paisagem desbotada na memória
Das nossas novas gerações
Dormia
A nossa pátria mãe tão distraída*

¹²⁹ A letra de “Cordão” ainda será objeto de análise mais pormenorizada no capítulo 3 desse trabalho.

*Sem perceber que era subtraída
Em tenebrosas transações*

O primeiro verso faz recordar o início das fábulas infantis (“Era uma vez”), prognosticando um real que beira o absurdo próprio de certas ficções. No entanto, o terreno da fábula é logo abandonado, para referir o que se pretende de fato relatar: a “nossa história”, particularmente uma “página infeliz”. No terceiro verso, a estrofe trata de demarcar uma circunstância ainda próxima e dolorosa do contexto brasileiro: a ditadura. Na estrofe transcrita, a referência a ela – que corresponde, de fato, à “página infeliz” – aparece ainda na sugestão da mordação imposta pela censura: “Paisagem desbotada na memória / Das nossas novas gerações”. De fato, a realidade brasileira (a “paisagem”) está “desbotada na memória” porque as “novas gerações” não teriam tido acesso a dados verdadeiros, escamoteados pela censura.

Essa subtração da verdade por ação governamental encontra paralelo nas “tenebrosas transações” a que a “pátria mãe” (expressão tão cara aos nacionalistas de todas as cores) foi submetida, enquanto “dormia”, “distraída”. O sono da pátria é paródia do Hino Nacional, que mostra o Brasil “deitado eternamente em berço esplêndido”. Na letra de Chico, a paródia indicia o tratamento irônico da reação da “pátria mãe” ao jugo daqueles que determinam as “tenebrosas transações”. A resposta seria o carnaval:

*“Palmas pra ala dos barões famintos
O bloco dos napoleões retintos
E os pigmeus do boulevard
Meu Deus, vem olhar
Vem ver de perto uma cidade a cantar
A evolução da liberdade
Até o dia clarear*

*Ai que vida boa, olerê
Ai que vida boa, olará
O estandarte do sanatório geral
Vai passar”*

A apologia é apenas aparente, e não consegue esconder o tom irônico da canção. A visão do carnaval destaca a fantasia que o caracteriza: também os participantes do desfile são barões apenas na aparência, sobrevivendo apesar da fome

(“famintos”); da mesma forma, os “napoleões” não podem sê-lo de fato, já que são pretos “retintos”. Esse começo de estrofe cria uma atmosfera fantasiosa, ilusória, que a contamina toda. Desse modo, a possibilidade de Deus vir e olhar, bem como uma suposta “evolução da liberdade”, são tomados igualmente como mecanismos ilusionistas. A liberdade própria do carnaval assume sua condição de fantasia, totalmente esquecida da possibilidade de ser libertação – até porque só dura o tempo do festejo, ou “até o dia clarear”¹³⁰.

O refrão é tão carnavalesco que chega ao excessivo, explicitando o ceticismo: a “vida” dos participantes do desfile não tem nada de “boa”. A própria efemeridade da festa expõe as mazelas sociais daqueles que “Erravam cegos pelo continente / Levavam pedras feito penitentes / Erguendo estranhas catedrais”. A partir desse ceticismo, pode-se perguntar o que é que “vai passar” de fato: pode ser o bloco anunciado, celebrando a liberdade; pode ser o próprio carnaval, assumido como festa passageira (“alegria fugaz”, segundo a letra da música); ou pode ser ainda um prenúncio esperançoso do fim de tudo o que impede a instauração duradoura da celebração libertária. De qualquer maneira, a locução posta no futuro (“Vai passar”) anuncia alguma coisa que a repetição do refrão e da própria música inteira (apesar da sua extensão) lança sempre para um tempo que não chega nunca.

Nos exemplos analisados, verificamos que a convocação para uma resistência, um dos eixos fundamentais da crença na capacidade aglutinadora da canção, encontra, em algumas composições de Chico, uma contraface cética e irônica.

Essa ironia merece um tratamento curioso e bem humorado em “Pelas tabelas” (1984):

*“Ando com minha cabeça já pelas tabelas
(...)
Eu achei que era ela puxando o **cordão**
Dão oito horas e danço de blusa amarela
(...)
Eu pensei que era ela voltando pra **mim**
Minha cabeça de noite batendo panelas*

¹³⁰ A mesma observação é feita por Fernando Barros e Silva: “A canção, porém, não deixa de ironizar a própria euforia, relativizando sua vocação de epopéia redentora. A começar pelo fato de que a ‘evolução da liberdade’ é descrita como uma ‘alegria fugaz’, uma ‘ofegante epidemia’. Tudo, enfim, não passa de Carnaval.” (SILVA, Fernando Barros e, *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004 (coleção “Folha explica”), p. 92.

(...)
*Eu jurei que era ela que vinha **chegando***
(Ando) Com minha cabeça já pelas tabelas”

Como se pode perceber pelos trechos assinalados em negrito, o início de um verso está amalgamado ao final do anterior, formando uma corrente, um movimento contínuo. Essa imagem reforça o tipo de emoção expresso pela letra. Temos aí um dado referencial: a campanha pelas eleições diretas para a Presidência da República levada a cabo por forças de oposição, e que, afinal, redundaria em fracasso (antecipado pelo título, no qual as *diretas* se transformam em *pelas tabelas*, isto é, *indiretamente*¹³¹).

A música sugere a inserção, nesse contexto, de um apaixonado menos preocupado com a movimentação política e mais atento à própria esperança de recuperar um amor perdido. Essa preterição do dado social não deixa de ter efeito cômico. Mas o que ressalta o humor é, de fato, a possibilidade de estabelecer uma identidade entre o sentimento individual desse sujeito desprezado e o da massa desejosa das eleições diretas, igualmente desprezada em seus anseios.

Ora, tanto a desilusão coletiva quanto a individual estão igualmente expressas no corpo da canção. Atente-se para a circunstância daquela corrente referida (demarcação da resistência do povo e da inquebrantável expectativa do homem apaixonado pelo retorno da amada) vir expressa formalmente pelo encadeamento dos dois últimos versos (“chegando / Com minha cabeça já pelas tabelas”), que acaba por compor uma repetição integral do primeiro (“Ando com minha cabeça já pelas tabelas”), transformando a continuidade já aludida em circularidade¹³². Se, de um lado, isso parece eternizar aqueles sentimentos de resistência e esperança, de outro, o movimento evidencia uma aporia, um impasse – realizado concretamente nesse voltar-

¹³¹ Pode-se entender a expressão como uma referência ao futebol, no qual a troca de passes entre os jogadores – chamadas exatamente de *tabelas* – constitui uma forma mais demorada, e por vezes mais eficiente, de se chegar ao gol.

¹³² Esse movimento foi explorado por Chico Buarque na busca de efeitos diversos daquele que está sendo analisado aqui. Um exemplo está na peça *Roda viva* (1968), cujo primeiro ato se encerra com a mesma “Aleluia” executada na abertura, apenas com modificações na letra: enquanto a “Aleluia” do início é denunciadora (“Aleluia / Falta feijão na nossa cuia / Falta urna pro meu voto / Devoto / Aleluuuia”), a do final é apologética (“Aleluia / Já tem feijão na nossa cuia / És o nosso salvador / Senhor / Aleluuuuia”). O mesmo ocorre na “Valsa dos clowns” (1983, parceria com Edu Lobo), onde, em um movimento infinito, um palhaço alegre surge de dentro de outro, triste: “Abra o coração / Do palhaço da canção / Eis que surge outro farrapo humano / E morre na coxa / Dentro do seu coração de pano / Um palhaço alegre se anuncia”.

se da canção sobre si mesma. Isto é: nem a “galera”, nem o “eu” terão sua celebração. Assim, a canção, que poderia se consagrar como hino de resistência, situa-se no espaço da dúvida e do questionamento bem-humorados e irônicos.

Esse ruído na comunicação do *eu* com o *outro* também atinge o exercício da arte na sociedade moderna: sem rejeitar essa comunicação, ou sua necessidade, o que a arte de Chico Buarque propõe é o levantamento de alguns obstáculos à sua consecução. Dentre esses obstáculos, estão aqueles próprios da relação do artista com a sociedade de massas. Isso conduz a obra de Chico a uma reflexão sobre a modernidade, que será abordada no próximo tópico.

PÓS-PÓS-MODERNIZAR

Os títulos dos primeiros álbuns de Chico Buarque sugerem uma continuidade: todos trazem o nome do compositor acrescido apenas da determinação de sua posição na seqüência¹³³. No entanto, o quarto álbum da série, produzido durante um complicado período de exílio italiano e lançado em 1970, traz algumas canções que indiciam a acentuação de rumos até então menos explorados. Ao lado de canções que se inserem na continuidade, como as homenagens singelas à esposa (“Mulher, vou dizer quanto te amo”) e ao amigo Ciro Monteiro (“Ilmo. Sr. Ciro Monteiro ou Receita para virar casaca de neném”), e as canções de marca melancólica (“Não fala de Maria”, “Pois é”, “Gente humilde”), surgem outras, mais angustiadas (como “Rosa-dos-ventos”), além do “Tema para *Os Inconfidentes*” (que traz versos do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, musicados por Chico para o filme *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade), que explicita uma das constantes da obra, a partir daqui: a luta pela liberdade de opinião.

Mas um dado forte das novidades do álbum vai nos interessar mais de perto, nesse momento: a *modernidade*. Ela aparece de duas maneiras. De um lado, no registro da vida urbana agitada e opressiva (“Cara a cara”), à qual o indivíduo opõe a preservação do tempo para o amor (“Samba e amor”). De outro, nos dois balanços da

¹³³ Assim, temos: *Chico Buarque de Hollanda* (1966), seguido de *Chico Buarque de Hollanda volume 2* (1967), *volume 3* (1968) e, finalmente, o *volume 4* (1970).

obra que o álbum traz: “Agora falando sério” (“Dou um chute no lirismo / Um pega no cachorro / E um tiro no sabiá / Dou um fora no violino / Faço a mala e corro / Pra não ver banda passar”) – música que será objeto de análise mais detida em outro ponto desse trabalho – e “Essa moça tá diferente”.

Nesta última, a opção pela modernidade afasta a “moça” do compositor:

*“Essa moça tá diferente
Já não me conhece mais
Está pra lá de pra frente
Está me passando pra trás*

*Essa moça tá decidida
A se supermodernizar
Ela só samba escondida
Que é pra ninguém reparar”*

A identificação dessa “moça” com o público do compositor não é difícil. Se nessas estrofes o eu lírico se mostra angustiado, no final ele se sente consolado em saber que “no fundo, ela ainda me quer bem” – isto é, o público ainda lhe seria fiel, a ele e à linhagem de samba que ele representava. A música seria regravada por Chico no álbum que registra a temporada no teatro *Le Zenith* de Paris, em 1989. Há, porém, uma significativa modificação no trecho reproduzido acima: o verso “A se supermodernizar” transformou-se em “A se pós-pós-modernizar”. Assim, a “moça” continuaria sua decidida trajetória rumo à modernidade, mantendo-se, como era de se esperar dela, atenta às modificações do próprio conceito. De fato, um dos principais teóricos da pós-modernidade, Fredric Jameson, associa-a ao “capitalismo tardio”, a terceira etapa do desenvolvimento capitalista, caracterizada pela ação multinacional do capital – que se banalizou sob o nome de *globalização* – o que teria ocorrido a partir dos anos 1970-1980¹³⁴. Assim, a “moça” teve que se atualizar, como a letra da canção. Outra circunstância notável: a retomada da música se devia a uma suposta vitória da pós-

¹³⁴ “A década de 60, sob muitos aspectos, é o período-chave de transição, um período em que a nova ordem internacional (neocolonialismo, a Revolução Verde, a informatização e a mídia eletrônica) não só se funda como, simultaneamente, se conturba e é abalada por suas próprias contradições internas e pela oposição externa. (...) a pós-modernidade nova expressa a verdade interior desta ordem social emergente do capitalismo tardio.” (JAMESON, Fredric, “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, in: *Novos Estudos Cebrap*, nº 12, junho/1985, pp. 17-8.

modernidade, já que ela era veiculada então na França como fundo musical de um comercial de refrigerante.

E qual seria a reação do compositor a essa pós-modernidade? Já há uma pista nessa regravação da música, no show de 1989. Chico faz incluir, entre as estrofes de sua música, trechos de “Eu quero um samba”, antiga composição de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida: “Eu quero um samba feito só pra mim / Eu quero a melodia feita assim / Quero sambar porque no samba eu sei que vou / A noite inteira até o sol raiar”. Ora, como se percebe, trata-se de uma reafirmação do samba, de uma explícita opção pelo samba, em oposição à moça que “só samba escondida”. Não se trata de opor samba e modernidade, mas de incluir aquele nesta. Nesse sentido, a oposição sugerida não tem sabor de nostalgia.

Para explicar melhor esse aspecto do trato com a modernidade, gostaria de abrir um parêntese no desenvolvimento do raciocínio que está sendo exposto aqui. O propósito é referir um tema de grande ressonância na obra de Chico Buarque e que tem importância para a compreensão de certa dimensão¹³⁵ da relação entre sua obra e a noção de modernidade com que estamos lidando. A temática em questão é o *tempo*¹³⁶.

É ainda Fredric Jameson quem discorre sobre os efeitos da pós-modernidade em tal noção:

“(...) o delírio de apelar para qualquer elemento virtual do presente com o intuito de provar que este é um tempo singular, radicalmente distinto de todos os momentos anteriores do tempo humano, parece-nos por vezes abrigar uma patologia distintamente auto-referencial, como se nosso completo esquecimento do passado se exaurisse na contemplação vazia, mas hipnótica, de um presente esquizofrênico, incomparável por definição.”¹³⁷

¹³⁵ Existem, de fato, outros dados de modernidade na obra de Chico, como, por exemplo, o tema da “polis erotizada” (MENESES, Adélia Bezerra de, “Do Eros politizado à Polis erotizada”, in: Revista *IDE*, nº 12. Publicação da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, São Paulo, 1986, pp. 10-11. O texto foi reproduzido em MENESES, Adélia Bezerra de, *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2000, pp. 119-142.

¹³⁶ Essa temática remonta ao início da carreira, em músicas como “Roda viva”, “Carolina” e “Rosa-dos-ventos”, por exemplo. E é notável a ocorrência da temática como tom geral de álbuns inteiros, como *Francisco* (1987, em que há referência direta ou indireta à passagem do tempo em “As minhas meninas”, “Cantando no toró”, “Todo o sentimento”, “O velho Francisco”, “Cadê você” e “Lola”), *Paratodos* (1993, álbum no qual apenas duas músicas não fazem qualquer referência ao tempo, “Biscate” e “Piano na Mangueira”, enquanto nas outras ele aparece de forma explícita ou implícita) e *Cambaio* (2001, álbum que reúne a trilha sonora para o musical homônimo, feita em parceria com Edu Lobo). Isso sem falar em exemplos isolados, mas significativos, de outros álbuns (como é o caso de “Sonhos sonhos são”, de *As cidades* (1998).

¹³⁷ JAMESON, Fredric, *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed., São Paulo: Ed. Ática, 2002, p. 16.

A concepção desse “presente esquizofrênico”¹³⁸ teria alguns desdobramentos sobre a sensibilidade do homem pós-moderno, uma das quais seria o “esmaecimento do afeto”¹³⁹:

*“É fácil agradar ao ideal esquizofrênico, desde que se ofereça apenas um eterno presente aos olhos, que se fixam com igual fascinação em um sapato velho, ou no mistério orgânico de uma unha que teima em crescer.”*¹⁴⁰

O enfrentamento dessa temática a partir das considerações de Jameson, já encontra histórico na bibliografia crítica sobre o compositor, como exemplificam trabalhos de José Vicente Mazon¹⁴¹ e Adélia Bezerra de Meneses¹⁴². Para não deturpar em demasia a linearidade da exposição que está sendo feita aqui, vamos limitar a referência ao tema à análise de uma única música, “Futuros amantes” (1993):

*“Não se afobe, não
Que nada é pra já
O amor não tem pressa
Ele pode esperar em silêncio
Num fundo de armário
Na posta-restante
Milênios, milênios
No ar*

*E quem sabe, então
O Rio será
Alguma cidade submersa
Os escafandristas virão
Explorar sua casa
Seu quarto, suas coisas
Sua alma, desvãos*

¹³⁸ Noção referida e explicada na “Introdução” dessa dissertação.

¹³⁹ JAMESON, Fredric, *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 37.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 38.

¹⁴¹ Cf. as considerações que o autor faz ao assunto na análise da ficção de Chico Buarque, apresentada na tese já referida aqui: MAZON, José Vicente, MAZON, José Vicente, *Chico Buarque: a construção da realidade social*. Dissertação de Mestrado – UNESP (Araraquara), 2002.

¹⁴² A autora já tratava do tema em seu *Desenho mágico*, no qual expõe mesmo a temática do tempo como um dos eixos possíveis de análise da obra de Chico: “numa fase inicial de sua produção, em virtude do distanciamento provocado pelo desencanto político, Chico, afastado de qualquer participação política, quase que recusa o tempo; mas a partir da virada da década, endossará a concepção de que o homem se faz na história, estando os valores humanos imersos no tempo” (MENESES, Adélia Bezerra de, *Desenho mágico*, ed. cit., p.37). Adélia retornaria ao tema em outros textos, como “Tempo: tempos”, incluído na coletânea *Chico Buarque do Brasil – textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond : Fundação Biblioteca Nacional, 2004, pp. 147-159.

*Sábios em vão
Tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização*

*Não se afobe, não
Que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você”*

A canção fala de um amor que não se perdeu, a despeito de não ter se realizado no presente. Isso porque uma promessa de realização é lançada para um futuro, embora distante. Há, portanto, uma desvinculação do amor e dos amantes. Quer dizer: estes últimos poderão morrer, e o amor entre eles não se concretizar; mas o sentimento amoroso sobreviverá a eles e poderá encontrar outros sujeitos naquele futuro longínquo.

As indicações de temporalidade estão espalhadas pelos versos, mas aparecem notadamente na primeira estrofe: “não se afobe”, “pra já”, “não tem pressa”, “esperar”, “milênios, milênios”. O que se infere desses versos é que a experiência amorosa não precisa ser necessariamente delimitada pelo tempo físico; o amor pode ficar “no ar”, aguardando (a “esperar”) sua efetivação.

A partir da segunda estrofe, o eu lírico constrói uma narrativa no futuro (revelado nos tempos verbais: “será”, “virão”, “tentarão”, “serão”, “amarão”), projetando ações e acontecimentos que terão como protagonistas algumas personagens, das quais nos ocuparemos agora.

Em primeiro lugar, os “escafandristas”, exploradores imediatos dos resquícios de uma civilização cuja identidade se perdera: deixou de ser “Rio [de Janeiro]” para se tornar “alguma cidade submersa”. Tais resquícios correspondem tanto a componentes do mundo físico (“casa”, “quarto” e “coisas”) quanto do universo metafísico (“alma”), admitindo ainda um elemento de correspondência dupla, “desvãos” (palavra originalmente utilizada por arquitetos para definir cômodos de despejo, mas que, por extensão, serve a um sentido mais abstrato, significando “recanto oculto, recôndito” –

sempre segundo o Houaiss). No entanto, aos escafandristas cabe apenas a tarefa da exploração, da recolha, sem o exercício de uma tentativa de compreensão.

Esse esforço é atribuído ao segundo grupo de personagens que aparecem nessa narrativa projetada, os “sábios”; eles, sim, tentarão compreender, “decifrar”, estudar as “antigas palavras” e os “fragmentos de cartas”. Mas tudo será “em vão”: eles não conseguirão construir uma lógica explicativa para o material pesquisado – talvez porque sejam “poemas” e “mentiras”, eventualmente pouco dados à análise científica que se pautе exclusivamente pela racionalidade. Sendo assim, a “cidade submersa” permanecerá sendo, para eles, uma “estranha civilização”.

A impossibilidade de resultados da pesquisa dos “sábios” poderia conduzir ao fim daquele amor deixado, desde milênios (e da primeira estrofe), “num fundo de armário / na posta restante” de um correio qualquer. Aqui, o eu lírico intervém mais uma vez para tranquilizar a amada a quem se dirige: “Não se afobe, não”. É da natureza do verdadeiro amor não precisar ser imediatista (“Nada é pra já”), já que ele pode sobreviver mesmo à própria impossibilidade. Isto é: se o amor entre os dois amantes do presente não se pôde concretizar, ele permanecerá, como sentimento, “milênios, milênios”, até que “futuros amantes” venham por fim experimentá-lo. Daí a afirmação de que “amores serão sempre amáveis”: sempre será possível o exercício do amor, razão pela qual ele nunca se perde, podendo “esperar em silêncio” e sem afobação¹⁴³.

Esses “futuros amantes” constituem o terceiro grupo de personagens da narrativa que a música pressupõe. Eles, sim, poderão enfim realizar a missão deixada a meio pelos “sábios”: usufruir do amor, viver plenamente tudo o que os escafandristas tinham apenas explorado (“alma, desvãos”) e que os sábios tinham estudado “em vão” (“poemas / mentiras, retratos”). Ou seja: eles retomarão as marcas mais concretas do amor, inscritas nos poemas e nas cartas, tanto quanto o sentimento mais profundo, guardado nos desvãos da alma. E – dado fundamental – farão isso “sem saber”, o que nos remete diretamente ao *saber* dos “sábios”, tão inútil, que será exatamente por estarem desprovidos dele é que os amantes conseguirão retomar o amor, especial vestígio de uma civilização talvez já estranha desde milênios antes.

¹⁴³ Recorde-se aqui uma passagem de “Choro bandido” (1985, parceria com Edu Lobo): “Mesmo sendo errados os amantes / Seus amores serão bons” – em que se percebe a mesma dissociação entre amor e amantes que é apresentada em “Futuros amantes”.

Porém, há um aspecto dessa narrativa que deve ser levado em conta: ela permanece sempre no terreno das possibilidades. Trata-se de uma projeção hipotética. No futuro, “*quem sabe, então / o Rio será*” o cenário desse novo amor. Mesmo o encontro dos futuros amantes é incerto: “Futuros amantes *quicá / se amarão*”. As expressões “quem sabe” e “quicá” funcionam como elementos perturbadores em meio a uma projeção de futuro que se desenrola tão naturalmente. Assim, a canção aposta em uma possibilidade, e não se fecha em uma previsibilidade cerrada e inevitável.

O último verso traz a única referência ao passado: “Deixei”. O amor esquecido “num fundo de armário / na posta restante” será retomado, desde que seja efetivamente alcançado pelos “futuros amantes” – únicos seres capazes de trazê-lo de volta à vida plena. A presença desse tempo verbal no passado em uma música voltada para uma projeção futura, é significativa. Essa concomitância é reforçada em um verso da canção: “Futuros amantes, quicá”. De fato, à condição futura dos amantes associa-se uma palavra de irresistível sabor arcaico, antiquado, “quicá”.

Nessa canção, o futuro resgata o presente e recobre o tempo da “dimensão da reparação”¹⁴⁴. Essa “reparação” pode ser vista como reação à experiência *esquizofrênica* do presente a que se refere Fredric Jameson. Chico não reage a ela de modo saudosista e nostálgico¹⁴⁵, mas buscando elaborar uma nova temporalidade: se o presentismo pós-moderno é, então, recusa do passado, que é esquecido, e anulação do futuro, que é cancelado, o tempo de Chico Buarque é reatamento com o passado e abertura para o futuro.

As observações que fizemos a respeito da temática do tempo, foram necessárias, acima de tudo, para a compreensão de uma das dimensões da modernidade na canção de Chico Buarque. No entanto, não fogem ao propósito central desse capítulo, que é o de abordar certos aspectos da temática social da obra. Isso porque, se, de fato, a perspectiva social suporta uma projeção política futura¹⁴⁶, embora

¹⁴⁴ Expressão que Adélia Bezerra de Meneses utiliza na análise de outra “canção do tempo” de Chico, “Todo o sentimento” (MENESES, Adélia Bezerra de, “Tempo: tempos”, ed. cit., p. 149).

¹⁴⁵ Escrevendo sobre a obra de Caetano Veloso, Guilherme Wisnick nota que é nessa “visão romântica” e nostálgica “que se tenta freqüentemente encerrar a obra de Chico Buarque”, referindo como exemplo o documentário *Chico ou O País da delicadeza perdida*, de Walter Salles Jr., produzido em 1990 (cf. WISNICK, Guilherme, *Caetano Veloso (coleção Folha Explica)*. São Paulo: Publifolha, 2005, p. 115).

¹⁴⁶ Que Adélia Bezerra de Meneses chamou de “variante utópica” – cf. *Desenho mágico*, ed. cit.

já desencantada pela quebra das expectativas criadas em torno de alguns projetos¹⁴⁷, a análise de “Futuros amantes” faz perceber que um novo viés utópico se apresenta, agora fundado no lírico¹⁴⁸, o que é um aspecto da temática social.

De qualquer maneira, o tempo, agora, é de retomar o raciocínio desenvolvido nesse capítulo, para encaminhar uma conclusão.

O POVARÉU SONÂMBULO

O que se pretendeu mostrar nesse capítulo é que, na obra de Chico Buarque, a relação entre artista e povo é colocada de maneira problematizada. Mesmo quando o popular é tematizado, o enfoque que se dá à questão gira em torno da possibilidade de alcançá-lo. O popular, portanto, é algo buscado, e não entendido como um dado concreto e estabelecido. Para terminar, vejamos uma bela realização dessa idéia, na música “Carioca”, de 1998:

*“O povaréu sonâmbulo
Ambulando
Que nem muamba
Nas ondas do mar”*

Vários elementos do trecho impedem a conformação de uma imagem precisa do *povo*. Em primeiro lugar, o aumentativo “povaréu”, ao denominar a camada mais baixa da população (o “povão”), também sugere uma indefinição. Aliás, existe na língua portuguesa o adjetivo “aréu”, que qualifica aquele “que se sente confuso no momento em que tem de agir, atrapalhado, tonto” (definição retirada do *Houaiss*). O “povaréu”

¹⁴⁷ Aspecto que Adélia enfrenta em outros textos sobre o compositor, como os já referidos “Chico Buarque: criador e revelador de sentidos” (*in*: CHEDIAK, Almir, *Songbook – Chico Buarque – volume 3*. 3ª ed., Lumiar Editora, s/d., pp. 8-16) e “Utopia renitente: Levantados do chão / Assentamento” (*in*: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José, *A cidade não mora mais em mim* (coleção “Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira”, vol. 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 113-122.

¹⁴⁸ Criando o que Renato Janine Ribeiro chamou, muito propriamente de “Utopia lírica de Chico Buarque” (título de texto do autor publicado em CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José, *Outras conversas sobre os jeitos da canção* (coleção “Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira”, vol. 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 149-168.

refere uma porção indeterminada da população, não apenas sob o ponto de vista numérico, mas também sob a perspectiva de uma classificação social mais rigorosa.

Em segundo lugar, o “povaréu” é focalizado na condição de “sonâmbulo”, isto é, aquele que caminha durante o sono. O verbo *ambular* (do latim *ambulare*, ‘ir em torno, dar uma volta’, de onde vêm outros mais usados, como *perambular* e *deambular*) significa “andar à toa, passear” e serve de raiz tanto para “sonâmbulo” quanto para a palavra que se lhe segue na canção, “Ambulando”. Assim, a imprecisão do vocábulo “povaréu” é ressaltada pela circunstância de um caminhar sem rumo, desprovido de direção pré-definida. Muito possivelmente, esse sonambulismo se deve à “neblina da ganja”, do verso imediatamente anterior aos do trecho transcrito acima. “Ganja” define uma atitude de soberba e presunção, que, na verdade, pouco se aplica à lógica expositiva da canção. Contudo, pode-se subentender aí “ganjá”, “resina que, extraída do cânhamo, é usada no preparo do haxixe” (sempre segundo o *Houaiss*) – leitura que encontra maior ressonância na canção.

Em terceiro lugar, temos a comparação desse “povaréu sonâmbulo” com a “muamba” conduzida ao léu pelas “ondas do mar”. A “muamba” refere mercadoria contrabandeada e, nesse caso preciso, remete ainda a uma lenda (ou fato?) conhecida da crônica policial carioca: certa tripulação de navio, flagrada na costa brasileira com porões repletos de latas de maconha, teria lançado as provas do crime ao mar, fazendo a alegria de muita gente. Durante alguns anos se comentou a procedência da maconha de excelência, denominada “da lata”. Essa muamba flutuante se associa à “ganja” para constituir esse sentido específico.

Em quarto lugar, o último verso, ao indicar o movimento das “ondas do mar”, finaliza a imprecisão do caminhar ao léu da multidão indefinida. Convém recuperar aqui uma imagem anterior a essa indicada no trecho transcrito, ainda da mesma estrofe: “Vadia / gaivota”. A vadiagem desse vôo prenuncia os descaminhos das ondas do mar e do “povaréu”. Finalmente, em quinto lugar, deve-se ressaltar o efeito sonoro obtido pela aliteração do /n/ e do /m/ no fragmento, que ajuda a construir a atmosfera de algo que se liquefaz, ao mesmo tempo em que se amalgama, se mistura.

Assim, nessa canção o cenário urbano carioca não possui traçado bem delineado: ao constituir imagens fugidias, permite a fundação de uma geografia lírica¹⁴⁹. Tomemos “Carioca” como síntese de certa imagem de *povo* que passeia pela obra de Chico, uma imagem coerente com a idéia de um “Brasil / Que não está nem aí” da música “Uma menina”, analisada anteriormente. Da mesma maneira como fizemos para a noção de *Brasil*, também levantamos aqui uma leitura possível das referências que a obra de Chico manifesta em torno da noção *povo*. De acordo com a leitura que propomos, não se pode dizer que, nessa obra, a noção encontre afirmação absolutizante e terminada. Ao contrário, ela é erguida como problema.

Tal problema é agravado por um dilema: tendo aparecido em um momento em que a comunicação com o povo era uma das reflexões desenvolvidas no cenário cultural brasileiro, Chico escapou do populismo (que marcaria parte da chamada “canção de protesto”), que concluía pela louvação da arte como instrumento eficaz de aglutinação, e foi além, questionando a própria capacidade aglutinadora dessa arte. Acrescente-se que o compositor não deixou de enfrentar os problemas pertinentes à inserção desse artista na modernidade, enfrentando a passagem do tempo não apenas com maturidade, mas ainda com a inquietação dos questionadores renitentes.

Em uma de suas músicas, “Tempo e artista”, fala justamente da relação de intercâmbio que pode se estabelecer entre os dois termos que compõe o título, imaginando um concerto (que tanto pode referir o evento musical quanto um arranjo harmônico, um acordo, um equilíbrio) “Onde, num relance, o tempo alcance a glória / E o artista, o infinito”¹⁵⁰. Nos próximos capítulos, vamos começar a abordar exatamente a figura do artista na obra de Chico Buarque. Inicialmente, vamos fazê-lo tendo em vista a temática da canção em sua obra (capítulo 3), para, depois, abordar mais diretamente uma certa imagem que se constrói desse artista, em sua associação com o povo (capítulo 4).

¹⁴⁹ Pode-se dizer que essa geografia não se limita ao espaço urbano. Ao menos é o que se depreende de “Assentamento”, música de 1997, na qual as andanças dos trabalhadores sem-terra também são focalizadas em seu movimento impreciso: “Zanza daqui / Zanza pra acolá”. A anáfora cria o movimento de idas e vindas, de repetição de caminhos, de persistência e esperança, ao mesmo tempo em que, também por aliteração (como em “Carioca”), imita-se o burburinho das hordas de andarilhos que compõem os grupos de trabalhadores rurais.

¹⁵⁰ A música foi objeto de análise de Adélia Bezerra de Meneses, em trabalho já citado, “Tempo: tempos” (in: *Chico Buarque do Brasil*, ed. cit., pp. 147-159).

CAPÍTULO 3 – A ILUSÃO PASSAGEIRA

A escolha do tema da canção é, evidentemente, um recorte na obra de Chico Buarque, cuja gama temática é bastante ampla. Nesse capítulo, abordaremos especificamente as canções que tematizam as vicissitudes do próprio fazer artístico.

Não se trata de uma opção gratuita, já que o tema está longe de ser marginal em sua produção. Desde o início da carreira, a temática está presente de forma significativa, seja referida diretamente, seja através de temas correlatos, como o *carnaval*, o *coro*, o *desfile*. Affonso Romano de Sant’Anna, escrevendo em 1973, nota sua insistência:

*“(…) no primeiro disco, 11 das 12 canções [versam] sobre a música, o cantor e o ato de cantar. No segundo disco, 10 das 12 canções voltam a realizar estas anotações. E assim se poderia, obra adentro, ir anotando essa insistência do músico em tematizar o próprio fazer musical como assunto central em suas composições.”*⁵¹

Também no terceiro álbum da carreira de Chico, de 1968, as referências são inúmeras. Em sua loucura, a protagonista de “Ela desatinou” busca eternizar o carnaval. O samba está presente na batucada que os apaixonados fazem a “Januária” (“O pessoal desce na areia / E batuca por aquela / Que malvada se penteia / E não escuta quem apela”), assim como no lamento pelo fim do caso amoroso em “Carolina” (“Mil versos cantei pra lhe agradar”). A “Roda viva” carrega, em sua sanha, “o samba, a viola, a roseira”. O melancólico de “Até pensei” lamenta em ritmo de modinha as aventuras perdidas (“Do lado de lá tanta aventura / E eu a espreitar na noite escura / A dedilhar essa modinha”), assim como o de “Desencontro” (“Eu canto pra ver / Se espanto esse mal”); já o alegre fanfarrão de “Até segunda feira” não tem vergonha de declarar: “Sei que a noite inteira eu vou cantar / Até segunda-feira quando volto a trabalhar”.

O álbum de 1969 não se afasta da temática, mas indica uma perplexidade: o cantor parece estranhar o seu público (em “Essa moça tá diferente”: “Eu cultivo rosas e rimas / Achando que é muito bom / Ela me olhar de cima / E vai desinventar o som”) e sua própria música (em “Agora falando sério”: “Dou um chute no lirismo / Um pega no

⁵¹ SANT’ANNA, Affonso Romano de, “Chico Buarque: a música contra o silêncio”, *in: Música popular e moderna poesia brasileira*. 2ª ed., Petrópolis: Ed. Vozes, 1980, pp. 99-104, p. 100. O artigo é de 1973.

cachorro / E um tiro no sabiá / Dou um fora no violino / Faço a mala e corro / Pra não ver banda passar”¹⁵²). Mesmo assim, continua servindo de consolo: as atribuições da vida agitada tematizadas em “Cara a cara” parecem encontrar compensação em “Samba e amor” (“No colo da bem-vinda companheira / No corpo do bendito violão / Eu faço samba e amor a noite inteira / Não tenho a quem prestar satisfação”).

Se continuarmos esse passeio, mesmo que ligeiro, pela obra do compositor, comprovaremos a importância do tema. Embora nem sempre como “assunto central” (como afirma Affonso Romano de Sant’Anna), a música aparece, como dissemos, sob vários disfarces, como o *samba* ou o *violão*, que participam de momentos como o *carnaval*, a *festa*, o *desfile*, e que acionam personagens como o *seresteiro*, o *folião*, o *poeta*, o *malandro*. O fugitivo de “Acorda amor” (1974) não se esquece de pedir à amada que lhe traga “a escova, o sabonete e o violão”. O “sucesso do rádio de pilha” serve de trilha sonora para a vida suburbana de “Flor da idade” (1975), assim como os “hinos” imprimem um ritmo à alegoria utópica de “O que será” (1976), os chocalhos da “Morena de Angola” (1980) estabelecem os compassos da luta revolucionária e o canto celebra a vingança em “Não sonho mais” (1979: “Te rasgamo a carcaça / Descemo a ripa / Viramo as tripa / Comemo os ovo / Ai, e aquele povo / Pôs-se a cantar”).

Nos dez anos de experiência como autor teatral, entre 1968 e 1979, Chico Buarque continuou a tornar a canção objeto de reflexão. *Roda viva* (1968) conta a história de um cantor popular às voltas com as engrenagens do sucesso; *Gota d’água* (1976) gira em torno das transformações que outro sucesso provocam no comportamento de seu autor¹⁵³. Finalmente, a *Ópera do malandro* (1979) refere a música no próprio título e nos diversos ritmos que o enredo comporta, como o rock de “Hino de Duran”, a valsa de “Uma canção desnaturada”, o samba de breque de “Doze anos”, o “Tango do covil” etc¹⁵⁴.

Isso sem contar os inúmeros exemplos nos quais os títulos das canções denunciam o interesse em colocar a própria melodia em destaque: dos primeiros ábuns, “A banda”, “Tem mais samba”, “Meu refrão”, “Um chorinho”, “Realejo”, etc.; de

¹⁵² A música “Agora falando sério” será objeto de análise mais detida, nesse capítulo.

¹⁵³ Convém lembrar, inclusive, que, nesses dois casos, “Roda viva” e “Gota d’água” foram músicas de sucesso de Chico, ganhando vida própria para além das peças em que estavam inseridas.

¹⁵⁴ Retomaremos as peças teatrais de Chico Buarque no capítulo 4 dessa dissertação.

Construção (1971), “Valsinha”, “Samba de Orly”, “Acalanto” e “Cordão”; da trilha sonora do filme *Quando o carnaval chegar* (1972), “Baioque” (mistura de baião e rock) e “Partido alto”; da peça *O corsário do rei* (1985), de autoria de Augusto Boal, musicada por Chico e Edu Lobo, “Verdadeira embolada”, “Opereta do moribundo”, “Bancarrota blues”, “Choro bandido” etc.

Nos anos 1990, a temática assume novas conotações. Se a referência direta à música diminui (embora apareça ainda em alguns títulos, como “De volta ao samba”, “Piano na Mangueira”, “Xote de navegação”), uma figura continua merecendo atenção: o artista. O álbum *Paratodos* (1993) traz a lembrança de um episódio da juventude do próprio compositor em “A foto da capa” (“O retrato do artista quando moço / Não é promissora, cândida pintura”), focaliza a figura do artista às voltas com a passagem do tempo, em “Tempo e artista” (“Já vestindo a pele do artista / O tempo arrebatou a garganta / O velho cantor subindo ao palco / Apenas abre a voz e o tempo canta”) e reverencia um verdadeiro *paideuma* em “Paratodos” (“O meu pai era paulista / Meu avô pernambucano / O meu bisavô, mineiro / Meu tataravô baiano / Meu maestro soberano / Foi Antônio Brasileiro”).

Também do álbum *Carioca*, de 2006, não se pode dizer que a canção seja uma temática central, mas duas músicas confirmam o interesse do compositor pela variedade rítmica, aqui centrada no ambiente urbano: “Subúrbio” (“Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção / Traz as cabrochas e a roda de samba / Dança teu funk, o rock, forró, pagode, reggae / Teu hip-hop / Fala na língua do rap”) e “Bolero Blues” (parceria com Jorge Helder) (“Tantos tristes fados eu compus / Quanto choro em vão, bolero, blues”).

O levantamento feito está longe de ser exaustivo, ou completo, mas cumpre a função da exemplaridade. A partir de agora, vamos explorar alguns dos sentidos que a canção adquire.

A canção se coloca desde cedo como possibilidade de suspensão do sofrimento, instaurando um universo caracterizado pela alegria e pela celebração, rompendo com a realidade da “gente sofrida”. A passagem da banda, na música homônima, por exemplo, representa o momento de interrupção da tristeza, entendida como parte constituinte do cotidiano (“moça triste”, “rosa triste”), conduzindo à substituição de um modo de vida

(“vivia calada”, “vivia fechada”) por outro, acionado pela atmosfera onírica que toma conta do ambiente: “o velho fraco (...) pensou / Que ainda era moço”; “a moça feia (...) / Pensando que a banda tocava pra ela”. A banda voltaria a fazer parte de uma promessa de celebração na música “Alô, liberdade”, da trilha sonora do filme *Os saltimbancos trapalhões*, de 1981, na qual um grupo de crianças acorda a “dona liberdade” com um ritmo marcial que remete à marchinha de 1966: “Hoje a banda sairá!”, numa afirmação cuja contundência é relativizada pela repetição (“Ah, sairá, sairá, sairá!”¹⁵⁵).

A supressão do sofrimento não se dá sem obstáculos. Por isso, a canção aposta por vezes na insistência e na resistência, para lograr alcançar a celebração da liberdade desejada. Um exemplo de insistência, em registro irônico, está em “Até o fim” (1978):

*“Por conta de umas questões paralelas
Quebraram meu bandolim
Não querem mais ouvir as minhas mazelas
E a minha voz chinfrim
Criei barriga, minha mula empacou
Mas vou até o fim”*

A celebração, em tom mais épico, pode ser encontrada em “Fantasia” (1980):

*“Canta, canta, canta, canta
Canta a canção do gozo
Canta a canção da graça
Canta mais
(...)
Canta a canção de glória
Canta a santa melodia
Canta mais”*

A celebração carnavalesca teria mesmo o condão de substituir a própria situação de guerra, como ocorre em “Rio 42” (do filme *Ópera do malandro*, 1985):

*“Vai ter batalha de bombardino
A Colombina na Cruz Vermelha
Vai ter centelha na batucada
Rajada de tamborim
(...)
Se aliste, meu camarada,*

¹⁵⁵ Aqui, a canção de Chico ecoa “L’Internationale”, o hino das comunas de Paris de 1871 (“Ça ira, ça ira, ça ira! / Debout, les damnés de la Terre! / Debout, les forçats de la faim!”).

A gente vai salvar o nosso carnaval

Lembre-se ainda que o chocalho da “Morena de Angola” (1980) ritma sua participação na luta do MPLA (“Será que ela não fica afoita pra dançar na chama da batalha”) e que o violão convida para a já referida “Fantasia” em 1980, dando o tom da preparação para a liberdade definitiva.

Trilha sonora para a celebração de caráter político, a canção também o é para ocasiões mais particulares. O “Baticum” (1989, parceria com Gilberto Gil), isto é, o batuque, o som de palmas e bater de pés, serve de justificativa para a congregação de tipos diversos, como “Mané da Consolação”, “o Barão de lá do Ceará”, “um professor falando alemão” e “Monsieur Dupont”, entre outros. Da mesma maneira, é bastante pessoal a já citada homenagem de “Paratodos” (1993), na qual desfila parte da dinastia artística do compositor.

No entanto, é claro que, para verificar a real dimensão que a temática da canção assume na obra de Chico, é preciso não esquecer a efemeridade dessa celebração. A espera de “Pedro Pedreiro” (1966) parece fadada a ser vã: momentaneamente resolvida com a chegada ritmada do trem (“Que já vem, que já vem, que já vem...”), na verdade fica suspensa, já que essa chegada não se concretiza nunca (isto é, o trem que “já vem”, de fato nunca chega...). Depois da passagem de “A banda”, tudo toma seu lugar. Em “Ela desatinou” (1968), a personagem que levava o carnaval para além do tempo permitido, vê “chegar quarta-feira / Bandeiras se desmanchando”. Aliás, essa loucura que só encontra um referendo social se for fugaz (isto é, limitada aos quatro dias de carnaval), talvez encontre seu equivalente no “grito demente que nos ajuda a fugir” de “Deus lhe pague” (1971). Afinal, tanto o carnaval quanto o “grito demente” são escapes ilusórios. Na música “Roda viva” (1968), a “viola” fornece o ritmo (“A gente toma a iniciativa / Viola na rua a cantar”) a uma tentativa de tomar as rédeas da própria vida (e de ter “voz ativa”), expectativa sempre frustrada (“Mas eis que chega a roda viva / E carrega a viola pra lá”). O convite para a comunhão em “Cordão” (1971) vem também acompanhado da sugestão do ritmo carnavalesco: “Pois quem tiver nada pra perder / Vai formar comigo um imenso cordão”.

Em “Tanto mar” (1975), o eu lírico pede aos portugueses que viviam o clima imediatamente posterior à Revolução dos Cravos: “Canta a primavera, pá / Cá estou

carente”. O que se propõe aqui é a suspensão do tempo (com o canto buscando eternizar a primavera, a estação de flores como o cravo, que servia de símbolo para a revolução portuguesa). Infelizmente, o pedido não seria atendido por muito tempo, á que os ideais da revolução foram logo esquecidos (como lembraria o próprio Chico em uma outra versão dessa música, gravada em 1978¹⁵⁶).

A instituição de um espaço de libertação faz a canção funcionar como um hino de celebração da liberdade, da felicidade, da plenitude; no entanto, ao reconhecer a efemeridade desse universo, a canção buarqueana introduz novos elementos de reflexão¹⁵⁷. Para desenvolver essa idéia, vamos acompanhar a passagem de “A banda”.

A BANDA PASSA EM DISPARADA

A escolha dessa canção não é casual. Trata-se da música símbolo da fase que normalmente se considera mais ingênua da produção de Chico Buarque. Embora esse não seja o objetivo central da presente análise, essa visão deverá ser matizada.

A canção foi defendida por Nara Leão no II Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1966. Na final, em 10 de outubro, dividiu o primeiro prêmio – por iniciativa de Chico, inicialmente o preferido do júri¹⁵⁸ – com “Disparada”, de Geraldo Vandré e Theo de Barros, interpretada por Jair Rodrigues. Para o leitor/ouvinte de hoje, nada parece mais distante de uma música do que a outra.

Existem, de fato, diferenças significativas entre as duas composições. A própria interpretação entusiasmada de Jair Rodrigues, vibrante e marcada, contrasta com a timidez da voz de Nara Leão. Quem observa o dado tendo em mente o momento

¹⁵⁶ Entre os versos da nova versão, pode-se ler: “Foi bonita a festa, pá” (com o tempo verbal no passado, em substituição à colocação mais afirmativa e presentificada da versão original: “Sei que estás em festa, pá”), e o reconhecimento da desilusão: “Já murcharam tua festa, pá”.

¹⁵⁷ Marcos Napolitano, em trecho já reproduzido neste trabalho, fala da tendência da obra de Chico à “problematização do lugar social da canção no Brasil, enfatizando a fugacidade do ato de cantar e os limites da música como amálgama de uma consciência social mais efetiva” (NAPOLITANO, Marcos, “*Seguindo a canção*”, pp. 163-4).

¹⁵⁸ Embora Chico jamais tenha admitido ter influenciado a decisão pelo empate, o episódio é relatado por uma testemunha direta, o pesquisador Zuza Homem de Mello, na época um dos membros da produção dos festivais: cf. MELLO, Zuza Homem de, *A era dos festivais – uma parábola*. 3ª ed., São Paulo: Ed. 34, 2003, pp. 136-8). Essa versão é confirmada por Paulo Machado de Carvalho Filho, um dos donos da TV Record, que transmitia o Festival em questão (cf. CARVALHO Filho, Paulo Machado de, *Histórias... que a história não contou*. Organizado por Carlos Coraúcci. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006, p. 176).

histórico, poderia ser levado a concluir que a agressividade latente de “Disparada” seria mais adequada àquele clima pós-golpe, ao passo que “A banda” soaria como expressão de um conformismo um tanto alienado¹⁵⁹. Tal interpretação pode ser verificada, embora de forma implícita, em um artigo escrito em 1967 pelo poeta concreto Augusto de Campos, tratando da música “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso:

“(...) pode-se afirmar que ‘Alegria, Alegria’ descreve o caminho inverso de ‘A banda’. Das duas marchas, esta mergulha no passado, na busca evocativa das purezas das bandinhas e dos coretos da infância. ‘Alegria, Alegria’, ao contrário, se encharca no presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo.”¹⁶⁰

Em seu comentário, Augusto de Campos associa “A banda” a um passado concebido como período de “purezas”. A contraposição com a modernidade de “Alegria, Alegria” visava datar a composição de Chico, vendo-a como anacronismo estético. Marcos Napolitano, escrevendo mais recentemente e embora adotando uma perspectiva crítica distinta da de Augusto, refere o “clima ingênuo” de “A banda”¹⁶¹.

A despeito dessas considerações, convém levar em conta que o entusiasmo provocado pelas duas obras foi comparável, e o sucesso alcançado por Chico depois de outubro de 1966, surpreendente, o que pode indicar que sua composição de algum modo captava o clima agitado de então, podendo, ela também, ser vista como um hino libertário – aproximando-se, nesse sentido, de “Disparada”.

Contudo, vale insistir nas diferenças. A perspectiva sob a qual se mostra a passagem da banda é oferecida por um dos ouvintes, enquanto na música de Vandrê o emissor é o próprio cantador. No primeiro caso, o ouvinte vai até a banda para vê-la passar; no segundo o cantador parece procurar seu ouvinte ideal, que talvez esteja “noutro lugar”:

“Se você não concordar,

¹⁵⁹ O mesmo Zuza Homem de Mello afirma: “Enquanto a platéia mais politizada torcia por ‘Disparada’, na outra ponta estavam os que só queriam saber de ‘A banda’” (*A era dos festivais – uma parábola*, p. 133).

¹⁶⁰ CAMPOS, Augusto, “A explosão de ‘Alegria, Alegria’”, in: *Balanço da bossa e outras bossas*. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 151-157, p. 153.

¹⁶¹ NAPOLITANO, Marcos, “*Seguindo a canção*”: *engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume / Fapesp. 2001, p. 267.

*não posso me desculpar
Não canto pra enganar
Vou pegar minha viola
Vou deixar você de lado,
Vou cantar noutra lugar”*

Além disso, o boiadeiro de Vandr , cansado de ser boi, resolve ser cavaleiro para sempre:

*“Mas o mundo foi rodando
Nas patas do meu cavalo
E já que um dia montei
Agora sou cavaleiro
Laço firme e braço forte
Num reino que não tem rei”*

Esse seu gesto pereniza a própria liberta o, em contraste com “A banda”, que trabalha com a idéia de uma liberta o tão passageira quanto ela própria. Em “Disparada”, o tempo verbal, predominantemente pretérito em quase toda a can o, no final se presentifica para reafirmar o gesto de fuga da realidade opressiva. Consciente da agressividade desse gesto em um contexto histórico de repressão, o eu lírico já avisara:

*“Prepare o seu cora o
Pras coisas que eu vou contar
Eu venho l  do sertão
Eu venho l  do sertão
Eu venho l  do sertão
E posso não lhe agradar”*

Bem ao contrário, “A banda” que transita pela can o de Chico busca mesmo agradar aos ouvintes... Seria esse dado suficiente para se levar em considera o a idéia de uma excessiva ingenuidade aqui, em compara o com uma consciência histórica que seria mais acentuada em “Disparada”? Para começar a responder a questão, vejamos a letra integral da música de Chico Buarque.

*“Estava   toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor*

*A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor*

*O homem sério que contava dinheiro, parou
O faroleiro que contava vantagem, parou
A namorada que contava as estrelas, parou
Para ver, ouvir e dar passagem
A moça triste, que vivia calada, sorriu
A rosa triste que vivia fechada, se abriu
E a meninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor*

*O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço, e dançou
A moça feia debruçou na janela,
Pensando que a banda tocava pra ela
A marcha alegre se espalhou na avenida, e insistiu
A lua cheia que vivia escondida, surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor*

*Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou*

*E cada qual no seu canto
E em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor”*

Logo nas duas primeiras estrofes podemos perceber um movimento que parte do *individual* para o *coletivo*: do “eu” que estava “à toa na vida” para a “minha gente sofrida”. É curioso registrar o sentido da expressão popular “à-toa”: “desgovernado, sem determinação própria, a esmo, ao léu. Irresponsável.”¹⁶². Assim, o eu lírico se coloca em uma situação diferente daquela em que está a sua gente, “sofrida”. Além disso, ele vive seu amor, que o chama para ver a banda; diferente da “gente”, que vive sua dor diária, da qual se despede para ver a mesma banda. Apesar dessas diferenças, contudo, duas semelhanças se evidenciam nos versos que funcionam como refrão: “Pra ver a banda passar / Cantando coisas de amor”. Em primeiro lugar, tanto o indivíduo quanto a

¹⁶² CASCUDO, Luís da Câmara, *Locuções tradicionais no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia ; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 39.

coletividade são chamados pela musicalidade que a banda instaura. Em segundo lugar, são levados a uma mobilização, provocada pelo desejo de contemplar a banda.

É de se notar, também, que o eu lírico é convocado pelo amor (“O meu amor me chamou”), circunstância que não passou despercebida ao poeta Carlos Drummond de Andrade, que escreveu na época:

“Se uma banda sozinha faz a cidade toda se enfeitar e provoca até o aparecimento da lua cheia no céu confuso e soturno, crivado de signos ameaçadores, é porque há uma beleza generosa e solidária na banda, há uma indicação clara para todos os que têm responsabilidade de mandar e os que são mandados, os que estão cantando dinheiro e os que não o têm para contar e muito menos para gastar, os espertos e os zangados, os vingadores e os ressentidos, os ambiciosos e todos, mas todos os etcéteras que eu poderia alinhar aqui se dispusesse da página inteira. Coisas de amor são finezas que se oferecem a qualquer um que saiba cultivá-las, distribuí-las, começando por querer que elas floresçam. E não se limitam ao jardimzinho particular de afetos que cobre a área de nossa vida particular: abrange terreno infinito, nas relações humanas, no país como entidade social carente de amor, no universo-mundo onde a voz do Papa soa como uma trompa longínqua, chamando o velho fraco, a mocinha feia, o homem sério, o faroleiro... todos que viram a banda passar, e por uns minutos se sentiram melhores. E se o que era doce acabou, depois que a banda passou, que venha outra banda, Chico, e que nunca uma banda como essa deixe de musicalizar a alma da gente.”¹⁶³

Como Drummond percebeu com clareza, o chamado lírico pode ser capaz de mobilizar o “país como entidade social carente de amor”, referência explícita à situação política e social de um país submetido a um regime ditatorial. Drummond refere ainda o movimento em direção à coletivização que estamos mostrando aqui, nas duas primeiras estrofes. Fica sugerido, portanto, que o lirismo buarqueano pode não ter parentesco com a ingenuidade concebida pelo já referido Alceu de Amoroso Lima¹⁶⁴ e reforçada pelos comentários de Augusto de Campos e de Marcos Napolitano, indicados acima. Trata-se de um lirismo crítico, mais próximo do combate que do conformismo. O que, por si só, já desmontaria uma distinção inicial que se poderia ter em uma comparação com “Disparada”.

¹⁶³ ANDRADE, Carlos Drummond de, jornal *Correio da Manhã*, 14/10/1966.

¹⁶⁴ Apenas para recordar o trecho já transcrito neste trabalho: “A civilização brasileira se distingue numa série de traços que, a meu ver, são típicos de uma tradição que vem de Portugal e que é representada sobretudo pela primazia do espírito lírico, do espírito de compreensão, do espírito da acomodação, do espírito de troca, do espírito de humour. (...) Eu acho o Chico Buarque formidável porque ele representa o lirismo popular (...) e acho ele profundamente brasileiro” (LIMA, Alceu Amoroso, entrevista ao jornal *O Pasquim*, nº 13, Rio de Janeiro: 18 a 20 e poucos [sic] de setembro de 1969, p. 11).

As duas estrofes centrais da música descrevem os efeitos da passagem da banda, enquanto ela passa. Na primeira delas, três personagens interrompem suas atividades: o homem sério pára de contar dinheiro, o faroleiro pára de contar vantagens, e a namorada pára de contar as estrelas. O paralelismo dos versos permite estabelecer identidades entre essas personagens e as ações que executavam. O que não quer dizer que sejam personagens idênticas. De fato, pode-se mesmo imaginar uma sutil gradação entre elas, que vai da realidade ao devaneio. Com efeito: o homem sério contando dinheiro relaciona-se facilmente ao cotidiano da cidade, às necessidades monetárias e materiais. Por outro lado, a namorada contando estrelas afasta-se definitivamente desse mundanismo. E entre ambos, a figura do faroleiro ocupa um espaço intermediário entre a realidade e o sonho, já que suas “vantagens” podem ser entendidas como devaneios fantasiosos (o que o aproximaria da moça), apenas que calcados em um dado cruel da realidade, que é a intenção de obter algum destaque e forjar uma superioridade frente a alguém (atitude de mundanismo que o associaria às preocupações financeiras do “homem sério”).

Voltemos, contudo, a considerar as ações das três personagens. Se “contar dinheiro” e “contar vantagem” são ações eminentemente negativas, do ponto de vista lírico que a banda instaura, “contar estrelas” pode ser visto como atitude contraposta às primeiras, na medida em que sugere uma inserção no mesmo universo lírico. No entanto, é possível encarar as três ações como gestos individuais, mergulhados na intimidade, e que são interrompidos pela passagem da banda. Esta representa, portanto, um chamado lírico *para* a realidade (ou para uma certa realidade, que se pretende valorizar), e não uma fuga desta.

Outras personagens surgem ainda nessa estrofe: a moça triste, a rosa triste e a meninada. A passagem da banda, ao contrário do que ocorreu com as personagens anteriores, não provoca interrupção de ação, mas, ao contrário, mobiliza para uma ação. A moça, antes calada, sorri; a rosa triste, até então fechada, se abre; e a meninada se assanha. É impossível não entrever o erotismo das duas primeiras imagens: a moça que sorri e a rosa que se abre remetem à idéia do consentimento amoroso. A meninada *assanhada* parece representar o auge desse erotismo. Eis algumas das acepções do verbo *assanhar*, segundo o *Houaiss*: provocar ou ter sanha,

enfurecer(-se), enraivecer(-se), irritar(-se); estimular(-se), exacerbar(-se); tornar ou ficar irrequieto, turbulento ou animado; excitação, às vezes com falta de compostura ou de comedimento; alvoroçar-se, agitar-se. Assim, essa meninada representa, ainda, o ponto culminante da mobilização que a passagem da banda permite.

Pode-se concluir, portanto, que essa passagem interrompe gestos cuja carga negativa é destacada, bem como aciona atitudes cujo teor positivo é sublinhado. A “banda” funcionaria como a salvação coletiva de um cotidiano massacrante: nas palavras de Drummond, todos “por uns minutos se sentiram melhores” com o acontecimento.

No entanto, o aparente otimismo da canção possui uma sutil contrapartida no caráter que a banda acaba assumindo diante da coletividade que a assiste. Continuemos a análise, para compreender esse ponto.

Na estrofe seguinte, continuam os gestos: o velho fraco dança e a moça feia debruça na janela, em uma atitude de oferecimento que encontra paralelo na postura da moça triste da estrofe anterior. Mas há algo novo: o velho “pensou / que ainda era moço”, e a moça se debruçou “pensando que a banda tocava pra ela”. O verbo “pensar” que se repete aqui tem o sentido de algo ilusório. A passagem da banda é que permite a ilusão, o engodo, conferindo ao velho a impressão de juventude e à moça feia um falso poder de sedução capaz de fazer a banda tocar para ela. Essa possibilidade de associar a banda a um episódio momentâneo é que compensa e questiona o otimismo presente na canção.

Esse movimento acaba por criar uma tensão, de que o contraste entre as duas estrofes iniciais e as duas finais serve de moldura e acabamento. Tratemos delas agora. No primeiro momento, expectativa e suspensão: todos se preparam “pra ver a banda passar”. Nas duas últimas estrofes, contudo, o refrão, que se repetira ao final de todas as quatro estrofes anteriores (“Pra ver a banda passar / Cantando coisas de amor”), aparece modificado. Da penúltima, ele está simplesmente ausente, enquanto na última, apenas o último verso se repete. A modificação expressa a desilusão que se apodera do eu lírico (“o que era doce acabou”), que se dá conta da fugacidade da passagem da banda, logo substituída pela mesmice do cotidiano: “tudo tomou seu lugar”. A referência à conhecida expressão popular (“acabou-se o que era doce”)

permite inserir essa fugacidade no âmbito do fatalismo inquestionável que as afirmações consensuais instituem. É como se o ouvinte protagonista da canção assistisse à concretização de uma verdade inabalável: tudo que é doce, acaba (ou, de acordo com outra expressão, “tudo o que é bom, dura pouco”).

Porém, a despeito do retorno à rotina, alguma transformação ocorreu. As coisas parecem estar um pouco diferentes: ao movimento que partia do individual para o coletivo nas duas primeiras estrofes, corresponde um movimento inverso. Antes da banda passar, a dor era atributo da “minha gente sofrida”, que a suportava coletivamente. Agora, o que se mostra é “cada qual no seu canto / e em cada canto uma dor”. A banda teve um inusitado efeito: desmanchou a dor coletiva, transformando-a em dores individuais, expressas em cantos individuais (outro sentido para o substantivo “canto”).

Ora, para um evento que parecia querer comungar expectadores, essa individualização final funciona como frustração. Um verso da terceira estrofe reforça essa leitura menos otimista. Ali, informa-se que o homem sério, o faroleiro e a namorada pararam “para ver, ouvir e dar passagem”. A banda, que deveria provocar a mobilização, funciona como “parada”, fazendo lembrar o estado contemplativo em que ficamos todos diante de uma “parada militar”¹⁶⁵. A sucessão de verbos desse verso é sugestiva: parece tratar-se de uma sutil referência à conhecida imagem dos três macaquinhos com seus gestos evasivos: um tampa os olhos, o outro os ouvidos e o terceiro a boca. Nada vêem, nada ouvem e nada falam. No caso do verso de “A banda”, contudo, apenas uma dessas atitudes é interceptada: as personagens efetivamente vêem e ouvem, mas não falam. Ao invés de falar, dão passagem para a banda. Assim, a banda substitui-lhes a fala. Em nenhum momento da canção as personagens falam ou cantam. Apenas observam, dançam, param, pensam etc. A passagem da banda mobiliza os espectadores, mas, ao mesmo tempo, restringe essa mobilização ao seu próprio universo.

A banda institui a possibilidade de uma libertação (do cotidiano opressivo, materialista, contido), mas impõe limites. Nas palavras de Adélia Bezerra de Meneses:

¹⁶⁵ O sociólogo Roberto da Matta chama a atenção para o sentido simbólico da “parada militar”, em *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983, p. 44.

“este estado de comunhão e euforia que o cortejo dionisíaco instaura é fugaz, dura apenas enquanto dura a canção”¹⁶⁶.

De fato, o germe de uma transformação mais duradoura está apenas lançado na meninada que se assanha, como a representar a esperança de um futuro em que os limites estabelecidos pela passagem não sejam respeitados, procurando eternizar uma insistência que a “marcha alegre” institui apenas momentaneamente. Em entrevista ao Museu da Imagem e do Som, logo depois do lançamento da música no Festival da Record, Chico declarou ter composto a música de um jato só, restando apenas o final, que surgiu posteriormente. Escolheu como arremate a partida da banda: “Não queria deixar a banda tocando para sempre na rua, porque gosto de deixar as coisas mais reais”¹⁶⁷. Ou seja, *mais real* é a passagem da banda, e não a possibilidade fantasiosa (e, esta sim, ingênua) de se estabelecer uma ruptura definitiva no cotidiano.

De acordo com a leitura proposta, “A banda”, o primeiro sucesso da carreira de Chico Buarque, já representa um esforço no sentido de melhor compreender (e apreender) os limites da eficácia da canção como instrumento instaurador de liberdade, ou de mobilização. Não é pouca coisa, principalmente se situarmos esse esforço no momento em que ele se efetiva, isto é, os anos de 1960, quando tanto se discutia sobre aquela eficácia.

Há ainda um outro dado da passagem da banda que chama a atenção. Para compreendê-lo, vamos retomar a condição em que estava o ouvinte antes de ser chamado pelo seu amor: “à toa na vida”. Já vimos que essa expressão significa andar “desgovernado, sem determinação própria, a esmo, ao léu”. A mesma fonte indica que “Toa é cabo de reboque. A nau à-toa é a que não tem leme nem rumo, ambos determinados pela corda que a prende ao navio condutor”¹⁶⁸. Ora, o ouvinte que estava “à toa” encontra na banda um rumo – além de um ritmo – para a sua vida, que passa a ser governada pela banda que passa – embora apenas enquanto ela passa. O que se sugere é que a banda, a canção, é o lugar por excelência do discurso da celebração, da

¹⁶⁶ MENESES, Adélia Bezerra de, *Desenho mágico*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 55.

¹⁶⁷ Entrevista ao Museu da Imagem e do Som, realizada em 11/11/1966. A íntegra da entrevista pode ser encontrada no [site chicobuarque.com.br](http://site.chicobuarque.com.br).

¹⁶⁸ CASCUDO, Câmara, *op. cit.*, p. 39.

libertação do sofrimento da “minha gente”. Fora dele, resta a solitária dor de cada um. Quem estabelece o coletivo é a banda. Ela organiza o movimento e orienta o carnaval.

Vamos retomar essa idéia em uma outra canção em que ela é ainda mais significativa: “Agora falando sério”.

UM SILÊNCIO TÃO DOENTE

A música “Agora falando sério” é de 1969 – apenas três anos depois de “A banda”. Vejamos a letra.

*“Agora falando sério
Eu queria não cantar
A cantiga bonita
Que se acredita
Que o mal espanta
Dou um chute no lirismo
Um pega no cachorro
E um tiro no sabiá
Dou um fora no violino
Faço a mala e corro
Pra não ver banda passar*

*Agora falando sério
Eu queria não mentir
Não queria enganar
Driblar, iludir
Tanto desencanto
E você que está me ouvindo
Quer saber o que está havendo
Com as flores do meu quintal?
O amor-perfeito, traindo
A sempre-viva, morrendo
E a rosa, cheirando mal*

*Agora falando sério
Preferia não falar
Nada que distraísse
O sono difícil
Como acalanto
Eu quero fazer silêncio
Um silêncio tão doente
Do vizinho reclamar
E chamar polícia e médico
E o síndico do meu tédio
Pedindo pra eu cantar*

*Agora falando sério
Eu queria não cantar*

Falando sério

*Agora falando sério
Preferia não falar
Falando sério”*

Adélia Bezerra de Meneses, ao comentar a canção, foi precisa em seu dimensionamento:

“Autocrítica o ‘poder de transformação social’ da canção, recusando-se doravante a cantar ‘a cantiga bonita / que se acredita / que o mal espanta’. Tal atitude, agora, é encarada por Chico como ‘mentir, enganar / driblar, iludir / tanto desencanto’. Expressa-se aí a ‘dificuldade de cantar (...)’¹⁶⁹

De fato, a primeira estrofe já explicita um diálogo do compositor com sua própria obra. Não bastassem referências diretas a títulos de composições suas, como “banda” e “sabiá”, temos ainda uma incorporação do vocabulário das abordagens jornalísticas da obra do compositor até aquele momento, em expressões como “cantiga bonita” e “lirismo”. Note-se que a palavra que inicia a canção, “agora”, funciona não apenas como marca temporal, mas ainda como apresentação de um discurso oposto a enunciações supostamente veiculadas anteriormente. Esse novo discurso parece querer excluir da perspectiva futura de sua obra todos os elementos a ela associados até ali. Não é por acaso que vocábulos que denotam esse processo de exclusão se sucedem ainda nesta primeira estrofe: dar um *chute* no lirismo, um *pega* no cachorro, um *tiro* no sabiá, um *fora* no violino. O ponto alto do processo é a *auto-exclusão*: “Faço a mala e corro / Pra não ver banda passar”. É significativa, aqui, a exclusão (mais uma?) do artigo na referência à sua composição mais famosa: o eu lírico parece se recusar a ver não apenas a (sua) banda passar, mas *qualquer* banda, potenciando a rejeição para além do âmbito individual.

De qualquer maneira, o que a segunda estrofe enuncia assume uma conotação mais ampla. O eu lírico pretende evitar “enganar / driblar, iludir”, mas não está se referindo apenas à sua produção musical. Ele rejeita todo e qualquer caminho artístico que se paute pelo engodo. Adélia Bezerra de Meneses costuma referir o álbum em que se insere esta canção, o *Chico Buarque volume 4*, lançado em 1970, como o “disco da

¹⁶⁹ MENESES, Adélia Bezerra de, *op. cit.*, p. 35.

crise”¹⁷⁰. Arriscar uma explicação histórica para esta crise não seria tão ousado: a partir de dezembro de 1968, com a edição do Ato Institucional nº 5, a ditadura militar brasileira chega ao seu ponto mais agudo. Perseguições, censuras, prisões, assassinatos, são mecanismos banalizados pela legalidade. A classe artística e intelectual, que conseguira escapar relativamente ileso do golpe em 1964, agora se via atingida em cheio. É extensa a lista de exilados, por iniciativa oficial ou própria. Uma rápida viagem a trabalho para a Itália acaba se transformando em um exílio (in)voluntário de Chico, que permanece ali por cerca de um ano. A elaboração das canções deste quarto álbum se dá exatamente em meio a esse processo de perda de identidade como cidadão brasileiro – já intuído em “Sabiá”, de 1968 (parceria com Tom Jobim). Acrescente-se a esse panorama mais amplo um dado particular: Chico trocava de gravadora nesse turbilhão, passando da RGE para a Philips.

Não era apenas uma crise pessoal, mas nacional. E Chico a traduz da perspectiva do artista, encarando-a, também, como crise estética. O que não quer dizer crise de criação. Não há queda de qualidade ou de continuidade na evolução artística do compositor. O que ocorre é que Chico aprofunda as reflexões em torno das possibilidades e das potencialidades da canção, que vinham ocorrendo desde o início da carreira. Se em “Agora falando sério” o eu lírico se evidencia pelo uso insistente da primeira pessoa, isto não significa que ele refere uma problemática que seja apenas pessoal. A partir das circunstâncias de sua própria obra, Chico alcança refletir sobre um movimento artístico mais amplo. Este será muitas vezes o seu caminho: menos tomar a canção como porta-voz dos oprimidos, e mais pensar sobre os mecanismos que fazem com que ela se arrogue esse poder. Por isso, sua perspectiva predominante será artística, estética. O viés social de sua obra, que é evidente e profundo, é concebido, por vezes, a partir desse foco fundamental.

Em “Agora falando sério”, o contexto histórico está referido, mesmo que implicitamente. Mas, junto dele, o que se vê é uma preocupação do compositor com as dimensões que a canção pode assumir nesse contexto. Isto é: em que medida adotar

¹⁷⁰ *idem, ibidem*, p. 32. O próprio Chico se refere a ele como “um disco que ainda era meio irregular, meio torto” (entrevista a Ana Maria Bahiana, *in*: BAHIANA, Ana Maria, *Nada será como antes – MPB anos 70, 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Ed. Senac, 2006, p. 57). A entrevista foi feita no final de 1974, para ser publicada no jornal *Opinião*, tendo sido, no entanto, censurada, permanecendo inédita até a publicação da 1ª edição do livro de Ana Maria Bahiana, que é de 1979.

certas estratégias para transformar a canção em um instrumento de luta contra a opressão também não seria “enganar, driblar, iludir”? Não se pretende afirmar aqui que Chico Buarque acate essa possibilidade, mas sim que “Agora falando sério” a coloca em questão.

Na segunda estrofe da música, o eu lírico mais uma vez se explicita quando fala das “flores do meu quintal”. Esse “quintal” pode ser entendido como o campo de produção do próprio compositor; ou a síntese dos símbolos do lirismo convencional, a que muitas vezes ele foi associado; ou ainda como metáfora distante do país devastado pela repressão. O que interessa aqui é acompanhar como fica referida essa devastação. Vejamos como se encontram as flores do quintal: “O amor perfeito, traindo / A sempre-viva, morrendo / E a rosa, cheirando mal”. Tomados ao pé da letra, esses versos explorariam noções, até certo ponto, paradoxais: na concepção tradicional do lirismo amoroso, o “amor perfeito” não trairia jamais; o que está sempre vivo, não poderia morrer; por fim, não se concebe que a rosa possa vir a cheirar mal algum dia. A conclusão seria imediata: no quintal do eu lírico, as coisas estariam degradingando, saindo dos eixos, fora do controle. Um mundo às avessas, estranho ao próprio enunciador, que já não se reconheceria mais nele: um quintal (país?) desconhecido.

No entanto, pode-se aplicar a essas colocações o raciocínio inverso. Isto é: ocorre que, na verdade, ao criar os paradoxos, o que se denuncia é o absurdo subjacente às próprias expressões “amor-perfeito”, “sempre-viva” e “rosa [que não cheira mal]”. Afinal, como a experiência mostra, o amor nunca é perfeito (porque nada o é), não existe nada imortal (sequer a sempre-viva), e a rosa um dia acaba cheirando mal. O que esses clichês fazem, portanto, é mascarar dados da experiência. O paradoxo, no fundo, não está naquilo que o eu lírico enuncia, mas naquilo que ele denuncia. É mais natural (ou *mais real*, para resgatar os termos do relato do músico sobre o processo de composição de “A banda”) que o amor traia, que a flor morra ou cheire mal, do que aquele ser perfeito, e esta viver para sempre e cheirosa. Assim, o eu lírico denuncia o absurdo dessas expressões ao tomá-las como concretude; em verdade, elas – as expressões – é que eram estranhas, contraditórias e paradoxais, e não os dados da traição, da morte ou do mau cheiro.

No seu álbum “torto”, Chico franqueia ainda mais a sua obra às reflexões em torno da palavra, percebendo seus riscos e as possibilidades de engano e engodo que ela encerra. Por isso é que parece não haver opção para o cantor: recusar-se a “enganar, driblar, iludir” pode ser condenar-se ao silêncio. É esse o rumo da música, a partir da terceira estrofe.

É a partir do silêncio auto-instituído que se pretende provocar a atenção do vizinho, cuja reação acabaria por ter o sentido de uma coletivização do próprio canto, aproximando solidões que se acreditam semelhantes. O silêncio teria o efeito de provocar, mesmo, a ação da polícia, que se transformaria, assim, em guardiã do canto – e não do silêncio, como de fato é, em tempos de repressão. Pede-se ainda a presença do médico, detalhe que assume o caráter doentio e anormal do silêncio naquele cuja razão de ser é o canto. Em síntese: anuncia-se um novo panorama, no qual as forças que agem contra o canto sentem o peso do silêncio conseguido.

Porém, os versos permitem outra interpretação. Realmente, o silêncio passa a ser incômodo, exigindo-se o retorno do canto – a ação própria do cantador. Ele, cantador, é a única instância de resistência ao silêncio: “Pedindo pra *eu* cantar”. Seu gesto de luta mais radical é o silêncio, e seu efeito é evidenciar o quanto seu canto interessa a todos: ao vizinho, que com tal canto se sente bem, seja o canto do lirismo, que o expurga dos males, seja o do protesto, que o representa e o exime de ação semelhante; e à polícia e ao médico, que vêem esse canto dentro da perfeita ordem das coisas, já absorvido e deglutido pelo sistema. Sob esse ponto de vista, o quadro descortina os limites da canção, que não consegue se fazer eco não só por uma censura que cai sobre ela, mas também por sua própria essência: ela é campo de ação de uma personagem específica, o cantador, que, entre outras lutas, leva adiante a de se fazer valer pelo próprio canto. Essa é sua contradição: é um gesto libertário, e, ao mesmo tempo, a imposição de um limite. Ao se auto-validar socialmente, o canto restringe a luta a seu próprio espaço, porque todos pedem ao cantador que cante. Depois de seu canto, provavelmente, tudo tomaria seu lugar...

Ainda nessa estrofe, um verso chama imediatamente a atenção do ouvinte: “E o síndico do meu tédio”. O efeito de estranhamento é claro: espera-se ouvir “prédio”, mais condizente com a expressão “síndico”. Se, nos exemplos da estrofe anterior, as

imagens clichês das flores eram desmanchadas por dentro, aqui essa desmontagem se dá como que por fora, isto é, com a agregação de um elemento incômodo. Ao utilizá-lo, o compositor lubrifica a linguagem, reveste-a de novidade. Com isso, renova-se a própria expressão lírica. De fato, a canção apresenta dois níveis distintos de abordagem do lirismo. Retomando a primeira estrofe, podemos perceber que, ao lado de expressões eminentemente líricas, como “lirismo”, “sabiá”, “violino”, “banda”¹⁷¹, estão outras, retiradas do vocabulário cotidiano, gírias da época, como “chute”, “pega”, “dar um fora”. O paradoxo já apontado na segunda estrofe, entre as flores do quintal (amor-perfeito, sempre-viva e rosa) e as suas ações efetivas (trair, morrer e cheirar mal), caminha no mesmo sentido de fazer conviver duas instâncias líricas diferentes. Esse amálgama lírico acaba por constituir também um exercício de contradição, montando um dilema não resolvido no âmbito da canção.

Talvez o eu lírico pudesse solucionar esse dilema, optando por um dos tipos de lirismo que enuncia. Talvez ele pudesse dizer: estou aqui recusando o lirismo anterior de minha obra para abraçar outro, mais comprometido com as lutas sociais de meu país. Se existem clichês no lirismo que ele recusa (explicitado nas flores do quintal), podem existir também naquele que ele abraça. Por isso, ele teme abraçá-lo. E transforma também esse lirismo combativo em um problema, em uma questão, em uma interrogação.

Formalmente, a música “Agora falando sério” incorpora esse dilema do eu lírico de forma interessante. Note-se que o refrão da música, que reitera o título, ocorre no início de cada estrofe. Isto já fere convenções poéticas, mostrando que o que se pretende é mesmo um diálogo com elas. Esse refrão anuncia insistentemente algo. Ora, a própria insistência já mostra que isto que se anuncia afinal não se realiza. O que equivale a dizer que o eu lírico pretende emitir um discurso que não consegue concretizar de fato.

Por outro lado, pode ser que o discurso concretizado seja exatamente aquele que o eu lírico pretendia. Uma leitura alternativa das duas estrofes finais permite entrever algo curioso, nesse sentido. Por elas se percebe que o eu lírico usa a música,

¹⁷¹ Algumas das quais têm o seu lirismo reafirmado com a colaboração do próprio compositor, que as destaca em títulos de canções de sua autoria, como “Sabiá” e “A banda”.

a palavra, para dizer que preferia o silêncio: “Eu queria não cantar” e “Preferia não falar”, nos respectivos versos centrais de cada uma dessas estrofes. De um lado, o silêncio pode, mesmo, ser visto como gesto radical de oposição e revolta. Mas, por outro lado, essa atitude de revolta pode ser estendida também à existência de um espaço privilegiado de expressão: a própria canção. Condenar-se ao silêncio, assim, estende-se a uma crítica da própria canção, buscando refletir sobre suas potencialidades como instrumento de luta.

Essa possibilidade de leitura alternativa mostra que o eu lírico evita afirmações absolutas. Ao posicionar-se diante do dilema, a parcela da obra de Chico Buarque que trata da canção se expressa de forma igualmente dilemática, o que é traduzido em contradições, ironias, entreditos. E é ainda trabalhando com os múltiplos caminhos que a palavra artística pode manifestar que o eu lírico encerra a sua fala em “Agora falando sério”. Nos versos finais, a não realização daquilo que o refrão anuncia insistentemente, atinge o paroxismo, quando o eu lírico afirma preferir “não falar falando sério”, isto é, quando ele recusa o *falar sério* que o próprio título da música antecipa. De fato, uma leitura possível dos versos das estrofes finais seria a seguinte: “Eu queria não cantar falando sério” e “Preferia não falar falando sério”. E isso depois de anunciar, nos dois casos, que desejava falar sério (“Agora falando sério”).

A recusa do cantar e do falar remete-nos a uma situação semelhante àquela apontada em “A banda”, na qual a expressão da disposição para a luta libertária estava circunscrita ao universo da canção passageira. O dado novo de “Agora falando sério” é que, aqui, manifestando ainda consciência da existência de um espaço privilegiado para essa expressão, o eu lírico revolta-se contra ele, recusa-se a ser parte dele.

No próximo tópico, vamos analisar um determinado tratamento formal que o compositor utiliza para expressar esses dilemas, que os tornam ainda mais significativos em sua obra.

PRA CONFESSAR QUE ANDEI SAMBANDO ERRADO (AS ARMADILHAS DA CANÇÃO)

Em 1971, já com sua mudança de gravadora consolidada, de volta ao Brasil depois do exílio, e mergulhado nos perigos e nas ansiedades das perseguições dos

organismos de censura e repressão instalados pela ditadura, de que passou a ser vítima sistemática, Chico dedicou-se a compor um de seus álbuns mais famosos e importantes, *Construção*, cujo conjunto é realmente notável. Vamos nos ater aqui a analisar uma de suas letras, “Cordão”¹⁷².

*“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 um imenso cordão*

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

¹⁷² Esta canção foi referida anteriormente, no capítulo 2, mas será retomada aqui sob outra perspectiva analítica.

Se o eu lírico de “Agora falando sério” recusava-se ao canto (“Eu queria não cantar”), agora – falando sério?... – o de “Cordão” opta pela insistência do canto. De fato, toda a letra é composta a partir da idéia básica da *resistência*. Esta foi uma palavra fundamental da época da ditadura militar, no Brasil. Naquele momento, o simples fato de se levar a cabo uma obra (filmes, peças, músicas, quadros etc.) era uma atitude conseqüente, que mantinha viva a atividade artística, atingida pelo endurecimento do regime, após dezembro de 1968.

No exterior, muitos exilados buscavam chamar a atenção da imprensa mundial para o que se passava no país. Enquanto isso, os que ficavam tentavam dizer as mesmas coisas, só que para o próprio público brasileiro, numa comunicação obstaculizada pela ação da censura. Foi nesse período que Chico foi alçado à condição de paladino da resistência, e “Cordão”, embora tenha tido projeção menor que outras músicas suas, como “Apesar de você”, “Deus lhe pague” e “Construção”, serve de exemplo dessa posição. De fato, é um verdadeiro hino da resistência.

Sua marca formal mais evidente é a repetição, que demarca mais fortemente a ação de resistir. Os primeiros versos reiteram uma mesma atitude: eu não vou me calar. Na estrofe seguinte, ela reaparece, acrescida ao final de um elemento novo: “Enquanto eu puder cantar / Enquanto eu puder sorrir”. Tais orações subordinam-se temporalmente à série de ações enumeradas anteriormente (desesperar, renunciar, fugir, [deixar-se] acorrentar). A expressão “Enquanto” restringe, portanto, essas ações, limitando-as a uma condição, que, dado o contexto, remete a certas circunstâncias sobre as quais o eu lírico não tem controle total. Quer dizer: ele vai resistir enquanto puder; se for perseguido e censurado, terá que submeter sua estratégia de resistência a essas novas condições. Ou, enfim, só a interromperá se for morto.

A canção identifica claramente uma ação da ditadura: o isolamento pela imposição do silêncio. O uso de estratégias de silenciamento é um recurso eficaz na dispersão ou eliminação de qualquer oposição sistemática. Ressentindo-se desse perigo, o eu lírico recusa-se a se submeter a ele, conclamando outros ao canto, entendido como estratégia de rompimento dessa condição de isolamento, para formar o cordão do título. Um cordão que pode abarcar todos aqueles que não tiverem “nada pra perder”.

Em certa passagem de sua música “Caminhando (Pra não dizer que não falei de flores)” (1968) Geraldo Vandré lança mão da mesma imagem: “Pelas ruas marchando indecisos cordões / Ainda fazem da flor seu mais forte refrão / E acreditam nas flores vencendo o canhão”. Os “indecisos cordões” da letra de “Caminhando”, reaparecem na música de Chico de maneira mais afirmativa. Afinal, há decisão nos gestos propostos: cantar, sorrir, seguir. Sem dúvida, são ações positivas. Contudo, vejamos mais de perto algumas das limitações dessas ações.

A insistência, expressa nas imagens reiteradas, torna-se propositadamente monotonia, por efeito das anáforas e das rimas. Dos 38 versos da canção, temos 13 rimas em “ar” (a que se pode acrescentar a sonoridade aproximada de “carnaval” e “vendaval”), 6 em “ão”, além das intermináveis repetições de “Ninguém” e “Enquanto”, que, mesmo fora de posição de rima, provocam uma sonoridade recorrente. Desse universo, acabam ganhando destaque as rimas em “ir”, em palavras de significado importante: “sorrir” (três ocorrências), “seguir”, “ouvir”, “sair” e “fugir” (uma ocorrência cada). O eu lírico recusa-se a fugir, optando por sorrir e seguir, até se fazer ouvir por aqueles que, formando um cordão, farão o carnaval sair. Essas atitudes, portanto, definem sua estratégia de resistência. Assim, em meio à monotonia, alguns gestos se inscrevem como formas novas de luta. A canção e o carnaval expressam essa luta.

No entanto, há algo em “Cordão” que provoca estranhamento. A simples leitura de sua letra permite identificá-la com um claro hino de apoio ao poder de congregação da canção, do cordão carnavalesco traduzido em chave politizada. Sua apreciação sonora, no entanto, é que é perturbadora. O ritmo é lento, muito distante daquele que predomina nos blocos e cordões carnavalescos. O arranjo original (do álbum *Construção*) acompanha a lentidão, passando para um segundo plano os instrumentos de percussão que costumeiramente marcam o carnaval. A interpretação de Chico possui um tom grave e baixo, marcado pela voz contida e pausada. Mesmo suas elevações mais agudas são feitas dentro desse registro e parecem exprimir cansaço e desilusão¹⁷³.

¹⁷³ Esse aspecto foi percebido por Marcelo Ridenti, que nota o “tom de lamento” da canção, que a afastaria de uma “musicalidade vibrante e imperativa” que caracterizaria músicas mais eminentemente políticas (cf. RIDENTI, Marcelo, “Visões do paraíso perdido – sociedade e política em Chico Buarque,

Em uma apreciação de conjunto, envolvendo letra e música, pode-se entrever um descompasso entre a exortação expressa pela letra e o ritmo lento da melodia. De forma engenhosa, a música transforma a afirmação exaltada em um momento de tensão, de dúvida e questionamento. Evidentemente, as incertezas políticas do contexto poderiam explicar parte do desânimo. Mas o que a melodia cifradamente insinua é seu próprio engodo. Como seria o “carnaval” anunciado tão melancolicamente¹⁷⁴? Geraldo Vandré classifica de “indecisos” os “cordões” de que trata em “Caminhando”, mas é mais decidido quando se trata de afirmar algumas certezas. Chico afirma os cordões, mas de maneira irônica. E rejeita todas as certezas.

Assim, a canção, sem dúvida, remete à resistência do ato de cantar, que se impõe apesar das intempéries do momento político; mas também questiona e duvida dessa mesma resistência. É essa possibilidade de uma dupla interpretação que faz colocar a dúvida onde a canção de protesto pretendia impor a afirmação. Ao estabelecer um descompasso entre letra e música, Chico provoca um choque muito mais amplo: expõe as limitações do protesto. Dimensionar a canção, para Chico Buarque, não é apenas reconhecer-lhe o poder, mas também os limites.

Este mesmo efeito conhece um desdobramento importante em “Corrente” (1976). Os dois versos iniciais da canção criam a expectativa de uma fala definitiva, isto é, da emissão de um juízo determinante sobre um fato. Essa expectativa é satisfeita a seguir, pelos dois versos seguintes, em que se apresenta uma afirmação categórica:

*“Eu hoje fiz um samba bem pra frente
Dizendo realmente o que é que eu acho
Eu acho que o meu samba é uma corrente
E coerentemente assino embaixo”*

O ouvinte se vê, mais uma vez, diante da preparação para uma afirmação categórica. Mas em “Agora falando sério” (pelo próprio título da música, repetido no primeiro verso) e em “Cordão” (pela insistência formalizada na reiteração), a mesma

a partir de uma leitura de *Benjamin*, in: *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Ed. Record, 2000, pp. 249-50).

¹⁷⁴ Em outra música da época, “Quando o carnaval chegar” (1972), Chico aciona o mesmo mecanismo: a letra é exortativa e esperançosa, pregando a crença na eminência de um momento de libertação (expressa no refrão: “Tô me guardando pra quando o carnaval chegar”), mas a melodia é desanimada, recobrando essa crença de uma ironia que a própria repetição do refrão reitera.

predisposição era exigida, com efeitos contraditórios, como vimos. Em “Corrente”, o que o eu lírico “realmente” acha, e sua própria *coerência* serão postos em chave irônica.

Através de uma mudança sutil no casamento entre letra e música, as duas partes em que se divide a canção se contradizem abertamente. A primeira demonstra a credibilidade na tese de um samba concebido como instrumento de luta e combate, enquanto a segunda duvida dela. Coloquemos as duas partes uma ao lado da outra, para tornar mais clara a ironia:

*“Hoje é preciso refletir um pouco
E ver que o samba tá tomando jeito*

*E coerentemente assino embaixo
Hoje é preciso refletir um pouco*

*Só mesmo embriagado ou muito louco
Pra contestar e pra botar defeito*

*E ver que o samba tá tomando jeito
Só mesmo embriagado ou muito louco*

*Precisa ser muito sincero e claro
Pra confessar que andei sambando errado*

*Pra contestar e pra botar defeito
Precisa ser muito sincero e claro*

*Talvez precise até tomar na cara
Pra ver que o samba tá bem melhorado*

*Pra confessar que andei sambando errado
Talvez precise até tomar na cara*

*Tem mais é que ser bem cara de tacho
Não ver a multidão sambar contente*

*Pra ver que o samba tá bem melhorado
Tem mas é que ser bem cara de tacho*

*Isso me deixa triste e cabisbaixo
Por isso eu fiz um samba bem pra frente*

*Não ver a multidão sambar contente
Isso me deixa triste e cabisbaixo”*

Assim, ao contrário da expectativa criada pelos versos iniciais, o desenlace da canção transmite indefinição e incoerência. O que não significa que os dois versos colocados entre as partes não exprimam a mais absoluta verdade: “Dizendo realmente o que é que eu acho / Eu acho que o meu samba é uma corrente”. A própria posição destes versos, naturalmente destacados por se desvincularem da estrutura bipartida da canção, chama a atenção sobre eles. O eu lírico está dizendo realmente o que acha, o que pensa, apontando para o caráter contraditório da canção, notadamente aquela que presta juramento de coerência. A mesma coerência pode servir a propósitos diferentes. É por isso que, acompanhando atentamente as duas partes, nenhuma delas nos parece absurda, nenhuma argumentação deslocada. São apenas duas verdades opostas.

O dado surpreendente, aqui, é que estas duas verdades estão ligadas pela mesma melodia. Isto é: a voz que ouvimos canta a mesma música, mas faz afirmações diametralmente contrárias. É isto o que o eu lírico “realmente” *acha*, isto é, *encontra*, na

canção: sua dimensão multifacetada, seu poder de sedução, provocado pelo encantamento da melodia. Seduzido, o ouvinte é conduzido por caminhos distintos. Mais do que isso: como se pode notar pela transcrição dos versos, os elos da corrente aparecem invertidos, na segunda parte da música, de tal forma que não é apenas a melodia que se repete, mas as próprias palavras. A mudança de posição, no entanto, acarreta uma modificação no sentido do que é afirmado.

Com isto, desvelam-se as armadilhas que a canção pode apresentar. Estamos, aqui, muito distantes da possibilidade de qualquer caráter meramente afirmativo da canção. Ao opor os dois pontos de vista, o que “Corrente” joga por terra é a hipótese de uma arte plena de certezas, substituída por uma concepção que faz da incerteza seu material de reflexão e expressão estética.

A PALAVRA DÓCIL

Para encaminhar a conclusão desse capítulo, vamos verificar a permanência e o refinamento da reflexão metalingüística na obra do compositor com uma música de 1989, “Uma palavra”, que, depois de gravada no álbum *Chico Buarque*, do mesmo ano, deu nome a um outro, de regravações, realizado em 1995.

*“Palavra prima
Uma palavra só, a crua palavra
Que quer dizer
Tudo
Anterior ao entendimento, palavra*

*Palavra viva
Palavra com temperatura, palavra
Que se produz
Muda
Feita de luz mais que de vento, palavra*

*Palavra dócil
Palavra d’água pra qualquer moldura
Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa
Qualquer feição de se manter, palavra*

*Palavra minha
Matéria, minha criatura, palavra
Que me conduz
Mudo
E que me escreve desatento, palavra*

*Talvez à noite
Quase-palavra que um de nós murmura
Que ela mistura as letras que eu invento
Outras pronúncias do prazer, palavra*

*Palavra boa
Não de fazer literatura, palavra
Mas de habitar
Fundo
O coração do pensamento, palavra”*

O título sugere a existência de *uma* palavra, mas a anáfora presente no início de cinco das seis estrofes (com a repetição do termo “palavra”) parece apontar a ocorrência de várias palavras, ou de vários sentidos para a mesma palavra. E sobre todas elas o eu lírico aparenta emitir um juízo sincero, razão pela qual recorre sempre ao vocábulo “palavra”, que pode funcionar como um atestado de sinceridade (algo como *dou a minha palavra de que as coisas são assim*).

Esses sentidos aparecem inicialmente nas diversas designações da *palavra*, que estabelecem um parentesco, na medida em que referem o mesmo objeto – reforçado formalmente pelas rimas toantes (de um lado, “prima”, “viva” e “minha”; de outro, “boa” e “dócil”). Espalhadas pelas estrofes, essas rimas permitem uma ligação entre elas. No entanto, o número de versos por estrofe e a melodia sugerem uma divisão: de um lado, as estrofes 1, 2, 4 e 6 (com cinco versos); de outro, as estrofes 3 e 5 (com quatro versos). Nas estrofes do primeiro grupo, temos afirmações mais categóricas, enquanto as do segundo são dominadas por uma atmosfera mais imprecisa. Vejamos cada uma das estrofes mais detalhadamente.

Na primeira estrofe, a palavra é denominada “prima” (primeva, primitiva), “só” (sem acréscimo, sem complemento) e “crua” (sem elaboração). Trata-se de uma percepção da palavra pré-racional (“Anterior ao entendimento”, como afirma o último verso dessa estrofe). No entanto, essa condição não só não lhe subtrai sentidos, como, ao contrário, atribui-lhe uma significação totalizante: “Que quer dizer / Tudo”.

Na segunda estrofe, a palavra adquire vida, transforma-se em *ser*: “viva” “com temperatura”. A palavra, agora pulsante, abandonou o nível pré-racional da estrofe anterior, mas ainda não adquiriu movimento, razão pela qual é “feita de luz mais que de vento”. Essa ontologia da palavra surge ainda em estágio pré-verbalização: “Que se

produz / Muda”. Isto é: trata-se da palavra anterior à palavra, a palavra em estado bruto, prestes a se tornar voz, a ganhar movimento.

O movimento a palavra adquire na terceira estrofe: ela é “dócil” ao manuseio, adaptando-se a qualquer recipiente (“d’água”), “qualquer moldura”, acomodando-se “em balde, em verso, em mágoa”. A moldura do balde supõe uma palavra verborrágica, correntosa, talvez excessiva; por outro lado, a acomodação da palavra “em verso” sugere exatamente o oposto: a contenção e a síntese. A palavra se ajusta a qualquer mágoa porque tem poder de expressar todas elas, seja a que se expressa de maneira carregada, caudalosa (aos baldes), seja a contida e represa (próxima da síntese do verso). O último verso reserva a proposição de uma pré-condição para essa multiplicidade de molduras que a palavra pode assumir: “Qualquer feição de se manter palavra”.

A terceira estrofe é a primeira daquelas duas em que a melodia se modifica. Sintomaticamente, é um momento em que o objeto é colocado de maneira menos categórica. Quer dizer: a “palavra dócil” supõe uma maleabilidade que relativiza aquelas afirmações. É como se, ao reconhecer essa docilidade, o eu lírico colocasse em questão as próprias certezas emitidas ao longo da canção.

A quarta estrofe, retomando a melodia das duas primeiras, introduz um elemento novo ao corpo da canção: o próprio emissor (“minha”, “minha criatura”, “me conduz”). Ele se mostra tão ou mais manipulável que a própria palavra, na medida em que ela, que já foi descrita como “palavra d’água pra qualquer moldura”, o “conduz” e o escreve (“me escreve desatento”). Isto é: não é o *eu* que engendra a expressão lírica, mas o contrário. O ser do poeta existe pela palavra. O poeta só é enquanto palavra. Ele se diz “desatento”: a palavra o transcende. Ela transmite a ele seus atributos: assim como se disse dela ser “muda” (segunda estrofe), agora é ele que assume essa condição: “Que me conduz / Mudo”.

A quinta estrofe traz companhia ao eu lírico introduzido na estrofe anterior, com a apresentação de um *outro*: “ela”. A referência implícita ao ato de amor (“pronúncias do prazer”) estabelece a atmosfera erótica da estrofe. Em consonância com a terceira estrofe, com a qual possui parentesco melódico, aqui também as afirmações categóricas são relativizadas, em função de alguns elementos: o “Talvez” que abre a

estrofe já previne a expressão da dúvida no lugar da certeza; a definição da palavra apresentada aqui é ela própria pré-conceitual (“Quase-palavra”); essas imprecisões servem bem à expressão de algo que está aquém da vocalização plena (“murmura”). Evidentemente, é possível compreender esse *outro* como uma alusão a uma figura feminina¹⁷⁵. No entanto, há uma possibilidade de leitura complementar, se se compreender esse “ela” como referência à própria palavra. A união erótica entre ela e o eu lírico sugere a criação de sentidos, a geração de novas palavras, ou de uma palavra (a partir da “quase palavra” murmurada).

Chama a atenção, ainda, a complementaridade que se estabelece entre o eu lírico e a palavra: aquele surgira, na terceira estrofe, como um manipulador implícito da “palavra dócil”; agora, na quinta estrofe, ele é que parece manipulado, já que “ela mistura as letras” que ele inventa. Entre as duas condições do eu lírico (de manipulador e manipulado), temos, na estrofe 4, a intromissão de uma criatura que o “conduz / Mudo” – e assim ele já se dispusera à manipulação.

A sexta e última estrofe, que retoma a linha melódica que prevalece na canção, abre com mais uma afirmação categórica sobre o objeto: “Palavra boa”. Em si, a afirmação poderia ser entendida como um julgamento moral; no entanto, a frase continua, esclarecendo que a palavra é vista como boa *para* alguma coisa. No caso, *boa*, “não de fazer literatura” (isto é, não *para* fazer literatura), mas “de habitar” (*para* habitar). A palavra não é boa para “fazer literatura” porque não se limita à expressão, mas vai além dela, habitando o fundo do pensamento que ela expressa. Talvez se possa arriscar a ver o encerramento de um ciclo iniciado na primeira estrofe: a palavra “anterior ao entendimento” não podia ser expressa por estar aquém dele; a palavra que nessa última estrofe está no “coração do pensamento” igualmente não pode ser expressa porque está além da possibilidade de comunicação.

Para concluir, é bom salientar que a *docilidade* da palavra não a torna mais frágil, mas, ao contrário, aplicada a reflexões em torno da arte, fortalece a expressão artística. Sem dúvida, a elaborada arquitetura de “Uma palavra” permitiria conduzir a análise a

¹⁷⁵ Essa parece ser a sugestão de leitura de Maria Helena Sansão Fontes: “Observe-se que a palavra é ‘Quase-palavra’ quando não chega à forma, mas subjaz ao prazer do encontro amoroso, revelando-se apenas por murmúrios (‘Outras pronúncias do prazer, palavra’).” (FONTES, Maria Helena Sansão, *Sem fantasia – masculino e feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 1999, p. 114).

caminhos diversos do que foi seguido aqui. O que se pretendeu foi articulá-la às considerações expostas neste capítulo.

Tecendo uma obra plena de tensões e contradições, Chico Buarque coloca em questão a própria verdade da palavra artística, fazendo a canção retroagir sobre si mesma e colocar-se diante do ouvinte como uma fotografia de que se mostrasse o negativo. Desde os anos 1960, quando se incrementaram no Brasil as discussões em torno do papel transformador da arte, a obra musical de Chico, de certo modo, participou delas, sem deixar de refletir as dúvidas e interrogações próprias de quem rejeita a afirmação exclamativa de certezas absolutas.

Todo o questionamento abordado até aqui limita-se à produção artística, à canção em si. No entanto, Chico o leva adiante, fazendo figurar no centro do palco a própria figura do sujeito da realização artística. Como esse sujeito desponta nesse cenário de dilemas, é o que veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 4 – A TRAIÇÃO DO ELOGIO

Ao longo dessa dissertação, estudamos alguns temas da obra de Chico Buarque, através dos quais pudemos perceber que um dos movimentos dessa obra responde dialeticamente às questões colocadas pelo seu próprio tempo. Participando das movimentações políticas e sociais do país e contribuindo para elas como artista, Chico não deixou de refletir sobre o papel da própria arte nesse contexto. Isto é: sua participação sempre se deu de forma auto-questionadora. Seu inconformismo não se limita às injustiças sociais diante das quais é colocado, como também atinge as formas de combatê-las que a sua época propõe.

Refletindo sobre a própria arte, é natural que a obra de Chico tratasse também da própria figura do artista. No presente capítulo, vamos estudar esse ponto de maneira mais detida.

CALABAR: OS MISTÉRIOS DA TRAIÇÃO

As reflexões de Chico Buarque em torno da relação entre artista e sociedade encontram em suas peças de teatro um espaço de repercussão constante e que passam por uma temática que atravessa todas as suas peças: a *traição*.

Essa afirmação já nos remete, de imediato, à segunda peça que escreveu, em parceria com Ruy Guerra, justamente intitulada *Calabar, o elogio da traição* (1973). O título da peça faz referência ao Major Domingos Fernandes Calabar, personagem da história do Brasil, considerado traidor ao aliar-se aos holandeses durante a permanência destes no país, no século XVII. Preso e condenado, Calabar foi executado em Porto Calvo, espaço de ação da peça.

O título já é traçoeiro, e por mais de um motivo. Em primeiro lugar, porque o nome que ele ostenta (“Calabar”) anuncia uma personagem que, de fato, em momento algum aparece em cena, sendo apenas referido por outras personagens. Em segundo lugar, porque, embora a referência histórica da peça seja conhecida, seu subtítulo (“o elogio da traição”) amplia o alcance do tema. Assim, trata-se de relatar não um caso específico e histórico de traição, mas de abordar o tema da traição em si. Em certa

altura da peça, Mathias de Albuquerque, governador de Pernambuco, defensor da posse lusitana sobre a terra e um dos perseguidores de Calabar, confessa ao Frei: “as palavras quase me traem”¹⁷⁶, evidenciando que o uso da palavra pode ser traiçoeiro. Isso se deve ao extraordinário poder de que elas são dotadas; é esse poder das palavras que faz com que a instituição de mecanismos opressivos comece pela montagem de estratégias de silenciamento, pela anulação da palavra do outro. No enredo da peça, isso fica claro quando o mesmo Mathias determina as condições da execução da pena do traidor, que deveria ocorrer “na calada da noite, para que não diga coisas que não devem ser escutadas”¹⁷⁷. Convém recordar que a referência histórica não se restringe ao Brasil do século XVII, mas ao próprio ambiente de ditadura que o país vivia no momento da redação da obra, de que ela mesma se ressentiu, já que a ação da censura impediu a montagem, vetando até a notícia da proibição.

Mas é a terceira traição implícita no título da peça que será acompanhada daqui em diante, porque ela é central para o desenvolvimento do raciocínio que será exposto. O título estabelece uma associação entre a traição que é elogiada e a ação de um único indivíduo, quando, na verdade, todos na peça traem de alguma forma. Bárbara, amante de Calabar, reconhece essa circunstância ao declamar os seguintes versos: “A culpa de tudo é de Calabar. / A culpa de todos é de Calabar.”¹⁷⁸ O paralelismo destaca a repetição e busca enfatizar o efeito da culpa que recai sobre um homem, mas que deveria contemplar os outros traidores que se espalham pela trama. Vejamos, então, as outras traições da peça.

O Holandês, militar que representa o invasor (portanto, favorecido com a traição perpetrada por Calabar), possui lá seus gestos de traição: “Eu mesmo sou católico romano e se sirvo ao holandês na guerra é apenas por interesse”¹⁷⁹. A prostituta Anna de Amsterdam canta em vários momentos a infidelidade inerente à sua profissão, tanto no trecho da canção que acabou sendo registrada em álbum por Chico Buarque (“Fiz

¹⁷⁶ BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy, *Calabar, o elogio da traição*. 5ª ed., São Paulo: Círculo do Livro, 1975, p. 50.

¹⁷⁷ *idem, ibidem*, p. 52.

¹⁷⁸ *idem, ibidem*, p. 49.

¹⁷⁹ *idem, ibidem*, p. 16.

mil bocas pra Solano, / Fui beijada por Gaspar”¹⁸⁰), quanto em outros, que aparecem apenas no texto da peça: “Eu dormi com um protestante / E um católico depois”¹⁸¹; “Quando eu perco alguma guerra / Eu não perco a profissão / Muda só minha bandeira / Como muda o rufião”¹⁸². Com essas últimas palavras, aliás, Anna trai o próprio nome: sendo “de Amsterdam”, muda de bandeira ao sabor de interesses próprios, praticando a mesma traição de que Calabar é acusado.

Um traidor especial é Sebastião do Souto, que funciona como a contraface de Calabar, na medida em que faz com os holandeses aos quais se associa a mesma coisa que Calabar faz com os portugueses: ele os trai. Seu diálogo com o oficial Holandês, encarregado da segurança da empresa invasora, é bastante elucidativo. Ele notifica a aproximação de Mathias de Albuquerque, que fugia então das derrotas militares sofridas na Paraíba e dirigia-se ao sul, tendo que passar por Porto Calvo. O Holandês, encarregado da segurança da empresa invasora, quer saber o quanto deve se preocupar com essa aproximação. Enquanto lhe dá certas informações sobre o ataque iminente, Sebastião do Souto comenta-as com o Frei, à meia voz, contradizendo-as:

HOLANDÊS

[Mathias de Albuquerque] *Pretende atacar?*

SOUTO

Acho difícil, senhor. Apenas alguns soldados desgarrados. Quase só mulheres, crianças e bois... Deve tentar passar por fora, de noite...

(...)

HOLANDÊS

E os bois?

SOUTO

Bois gordos e carruagens, senhor. Carregados de muita riqueza (para o Frei) e soldados, índios, negros, mosquetes, canhões... (para o Holandês) Presa fácil.”¹⁸³

O duplo discurso de Sebastião do Souto (“para o Frei” e “para o Holandês”) contém a traição. Mais tarde, o mesmo Frei manterá com Mathias de Albuquerque um diálogo acerca do traidor que os serve:

¹⁸⁰ *idem, ibidem*, p. 46. O registro musical se encontra no álbum *Chico canta*, que contém a trilha sonora da peça. O título omite o nome *Calabar*, que deveria completá-lo, também por efeito de proibição oficial.

¹⁸¹ *idem, ibidem*, p. 16.

¹⁸² *idem, ibidem*, . 20.

¹⁸³ *idem, ibidem*, pp. 18-9.

MATHIAS
"Mas vem cá... esse traidor..."

FREI
Calabar?

MATHIAS
Não, o outro. O nosso. O que está com eles. Quero dizer, o que nos mandou o recado.

FREI
Ah, sim, Sebastião do Souto.

MATHIAS
Esse traidor é de confiança?

FREI
Bem, eu não botaria a mão no fogo...

MATHIAS
Como é que ele se dá com Calabar?

FREI
É amigo e o odeia.

MATHIAS
*Estranha terra, esta, em que se cultiva com tanto gosto a arte de delatar.*¹⁸⁴

O que torna a terra “estranha” é justamente a existência de uma conceituação muito vaga sobre o que seja de fato criminoso no gesto da traição. De um lado, esse gesto pode ser merecedor de elogios, por ser cultivado “com tanto gosto”; de outro, pode ser motivo de condenação, como acontece com Calabar. A própria relação entre os dois traidores é complexa: “É amigo e o odeia”, diz o Frei no trecho acima, a respeito de Souto e seus sentimentos para com Calabar; ora, a amizade que permite a convivência com o ódio é igualmente traiçoeira. Mas, o que esperar de um traidor – coerência? Há tanta incerteza em relação a ele que o próprio Frei reconhece: “eu não botaria a minha mão no fogo...”. Nem por isso se pode relegar Sebastião do Souto à condição de vilão. Se a resposta à pergunta que Mathias de Albuquerque faz a respeito de Sebastião (“Esse traidor é de confiança?”) fosse positiva, poderia servir de mote a outra peça, um elogio, que, ainda que outro, continuaria sendo o mesmo que se faz a Calabar. Bárbara chega a declarar: “Calabar se enganou, mas nunca enganou ninguém. Sebastião, sim. Tudo o que Calabar disse e fez foi de peito aberto, às claras, sem mentiras. Sebastião, não. Se é necessário chamar Calabar de traidor, que chamem Sebastião do Souto de herói”¹⁸⁵. Mesmo o arrependimento de Souto funciona como

¹⁸⁴ *idem, ibidem*, p. 23.

¹⁸⁵ *idem, ibidem*, p. 125.

auto-traição: “Já estou arrependido do que vou fazer, sem saber por que faço e por que me arrependo a cada instante”¹⁸⁶.

Na concretização das estratégias da traição, Sebastião se faz acompanhar por dois camaradas de armas: o negro Henrique Dias e o índio Antônio Felipe Camarão. E cada um tem sua lógica explicativa para o próprio gesto.

Ao se preparar para a guerra, junto a Mathias de Albuquerque, o índio Camarão (que já inspirara o heróico e leal Poti, de José de Alencar) explica sua estratégia de batalha com raciocínios que já são, por si sós, uma traição aos índios: “Os meus irmãos caem como moscas e ninguém diz nada. Por que é que eu iria dizer?”¹⁸⁷; “Duzentos índios na emboscada, que morram cem, estamos aí pra isso mesmo, ainda sobram cem para o cerco”¹⁸⁸. Para ele, a relação com os brancos era uma imposição das circunstâncias, razão pela qual se crê livre da culpa: “Esta é uma guerra de brancos, dos dois lados. Por isso, tanto faz”¹⁸⁹. Há espaço mesmo para uma leitura fatalista da participação indígena na guerra, realizada pela própria personagem: “Vou morrer porque sou índio e nós índios morremos todos no primeiro dia que os brancos botaram o pé nas Américas”¹⁹⁰.

E se essa explicação faz a justificativa da traição voltar-se para o passado histórico, o negro Henrique Dias enxerga no futuro uma recompensa para a mesma atitude: “e quando a guerra acabar serei um homem respeitado”¹⁹¹. Seu objetivo, portanto, é diferenciar-se dos negros, utilizando para caracterizá-los os mesmos estereótipos utilizados pelos brancos: “Que sigam o meu exemplo. Há sempre um lugar ao sol para quem não é preguiçoso”¹⁹².

As complexas teias da traição enredam ainda a relação que os três mantêm com Calabar, como se percebe nessa interpelação que Bárbara faz a eles:

BÁRBARA

“Vocês todos lutaram ao lado dele...”

DIAS

¹⁸⁶ *idem, ibidem*, p. 65.

¹⁸⁷ *idem, ibidem*, p. 54.

¹⁸⁸ *idem, ibidem*, p. 24.

¹⁸⁹ *idem, ibidem*, p. 63.

¹⁹⁰ *idem, ibidem*, p. 63.

¹⁹¹ *idem, ibidem*, p. 62.

¹⁹² *idem, ibidem*, p. 62.

Antes.
 BÁRBARA
Houve uma época em que foram amigos...
 SOUTO
Fomos.
 BÁRBARA
E agora?
 DIAS
Agora?
 BÁRBARA
O que é que vocês vão fazer?
 CAMARÃO
Nós?
 DIAS
Nós não temos nada com isso...
 SOUTO
Somos apenas soldados...
 CAMARÃO
*Lutamos... cumprimos ordens superiores...*¹⁹³

O comportamento traiçoeiro desses três combatentes das forças lusitanas possui alguns significados desconcertantes. De um lado, permite incorporar a traição à lógica da caserna – proposição que continha algum abuso, em tempos de ditadura militar no Brasil. Acrescente-se a certeza, manifesta por Souto, de que, se a traição pode ser instrumento da guerra, a paz também pode ser traiçoeira: “Com que direito inventam a paz dos outros? Pra depois inventar outra guerra”¹⁹⁴. De outro lado, a coexistência desses três personagens sugere que a formação da nacionalidade brasileira – constituída exatamente pelas raças que eles representam – teria se formado sob o estigma da traição.

É curiosa a posição de Mathias de Albuquerque em relação à traição. Ele, que se utiliza dos serviços de um traidor (Souto), não sabe bem o que sentir por outro (Calabar), com quem não consegue evitar uma identificação – já que proclama sem reboços sua fidelidade à coroa portuguesa, em detrimento da servidão que deve ao governo filipino espanhol, que dominava Portugal, em função da chamada União Ibérica (1580-1640). Declarando-se “de sangue e nome português, mas brasileiro por nascimento e afeição”¹⁹⁵, confessa ao Frei que as hesitações que o dominam no serviço a Portugal o enchem de culpa: “Oh, pecado infame, a infame traição de colocar o amor

¹⁹³ *idem, ibidem*, pp. 58-9.

¹⁹⁴ *idem, ibidem*, p. 113.

¹⁹⁵ *idem, ibidem*, p. 50.

à terra em que nasci acima dos interesses do rei!”¹⁹⁶. Traíndo-se para não perpetrar o pecado de trair a coroa, Mathias de Albuquerque encarna a imagem de um Calabar que ficou a meio da própria construção. A peça mostra ainda um irônico gesto de traição que ele comete contra a terra pela qual se declara tão afeiçoado: enquanto se utiliza da latrina, para livrar-se das dores causadas por males estomacais, entoia os versos dolentes e apologéticos de “Fado tropical”: “Guitarras e sanfonas, / Jasmins, coqueiros, fontes / Sardinhas, mandioca / Num suave azulejo / O rio Amazonas / Que corre trás-os-montes / E numa pororoca / Deságua no Tejo”¹⁹⁷.

As oscilações do Frei entre os ocupantes portugueses e os invasores holandeses ficam bem representadas em uma cena em que ele leva toalhas para Mathias e o Holandês, que se contorcem em ataques de diarreia¹⁹⁸. No início da peça, o Frei condena o oficial Holandês por brindar com um cálice sagrado¹⁹⁹; mas ele repete o mesmo gesto no final, diante do Príncipe Maurício de Nassau, administrador plenipotenciário da conquista²⁰⁰. Em um terceiro momento – curiosamente, o Frei trai três vezes, imitando um dos apóstolos de Cristo –, é surpreendido junto aos holandeses por Bárbara, que pergunta: “Como é que o senhor faz pra ser sempre o mesmo... Com os portugueses... depois com os holandeses, com os portugueses, outra vez com os holandeses... Como é que faz com a sua consciência?”²⁰¹

A amante de Calabar, Bárbara, traz na letra de uma das canções que entoia o nome proibido (“CALA a boca, BÁRbara”); além disso, seu nome representa a continuidade dos ideais do amado, já que começa com a mesma sílaba com que termina o nome dele (CalaBAR, BÁRbara). Pois nem mesmo ela é totalmente infensa à traição. Bárbara se relaciona intimamente com Souto, o traidor de Calabar. Os nomes dos dois se misturam mesmo em sua fala, mas sem encontrar nexos: são apenas nomes lançados e cujo ponto comum se encontra exatamente na boca e no corpo daquela que os lança: “Sebastião... Calabar...”²⁰² Ela própria reconhece o amálgama de traição que elabora: “Misturei Sebastião do Souto a Calabar, traí um pelo outro, misturei as traições,

¹⁹⁶ *idem, ibidem*, p. 51.

¹⁹⁷ *idem, ibidem*, p. 26.

¹⁹⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 38.

¹⁹⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 15.

²⁰⁰ Cf. *idem, ibidem*, p. 98.

²⁰¹ *idem, ibidem*, p. 128.

²⁰² *idem, ibidem*, p. 117.

misturei os corpos, misturei tudo, fiz de tudo uma paçoca e mergulhei com prazer nessa pasta toda...”²⁰³

Por fim, Maurício de Nassau toma atitudes que podem ser vistas como heróicas ou traiçoeiras, dependendo do ponto de vista. Em meio às celebrações populares das realizações propostas à urbanidade da Cidade Maurícia, uma outra história é tecida: segundo o Consultor que o aconselha, “a Companhia [das Índias Ocidentais] está se ressentindo de algumas atitudes de Sua Alteza”²⁰⁴. O próprio Príncipe reconhece as acusações que fazem (“De botar as mãos nos cofres do Estado. E eu não vou negar”²⁰⁵) e conclui: “Sei que falhei e sei também que fui bem sucedido (...) E agora constato que tudo, mesmo aquilo de que ainda me orgulho, pode ser classificado de traição”²⁰⁶.

Com esse dilúvio de traições, como entender o subtítulo da peça; isto é: qual é a traição que merece elogio? Talvez se pudesse falar em *boa* e *má* traição, com Calabar representando a primeira e Sebastião do Souto a segunda. Um diálogo entre este e Bárbara explicita os valores associados a cada concepção de traição:

SOUTO

“Eu também sou traidor, Bárbara. Desde pequenininho, sabe? Eu já durmo traindo, sonho com a traição da manhã seguinte... Gosto de atirar pelas costas... gosto de fazer intriga. Gosto muito de emboscada. Também adoro jurar, que morra meu pai e minha mãe, só pra quebrar a jura e daí morrer a família inteira. Traio por trinta dinheiros. Traio por convicção. Traio pra todos os lados. Traio por traír. Sou traidor de nascimento. Nasci na Baía da Traição, Paraíba.

BÁRBARA

*Pobre Sebastião, você não sabe o que é traír. Você não passa de um delator. Um alcagüete. Sebastião, tira as botas. Põe os pés no chão. As mãos no chão, põe, Sebastião, e lambe a terra. O que é que você sente? Calabar sabia o gosto da terra e a terra de Calabar vai ter sempre o mesmo sabor. Quanto a você, você está engolindo o estrume do rei de passagem. Se você tivesse a dignidade de vomitar, aí sim, talvez eu lhe beijasse a boca. Calabar vomitou tudo o que lhe enfiaram pela goela. Foi essa a sua traição. A terra e não as sobras do rei. A terra, e não a bandeira. Em vez de coroa, a terra.*²⁰⁷

A traição entendida positivamente seria aquela inserida em um contexto histórico que a justificasse. É o que afirma Bárbara: “Um dia todos os países poderão ser

²⁰³ *idem, ibidem*, p. 125.

²⁰⁴ *idem, ibidem*, p. 102.

²⁰⁵ *idem, ibidem*, p. 132.

²⁰⁶ *idem, ibidem*, p. 132.

²⁰⁷ *idem, ibidem*, p. 96.

independentes, seja lá do que for. Mas isso requer muito traidor. Muito Calabar.”²⁰⁸ A independência da pátria representa uma opção pela terra, que funciona como justificativa da traição (diz ainda Bárbara: “Calabar vomitou o que lhe enfiaram pela goela. Foi essa a sua traição. A terra e não as sobras do rei. A terra, e não a bandeira. Em vez da coroa, a terra.”²⁰⁹).

Contudo, essa traição eleita como heróica é paradoxalmente aquela que não se concretiza na peça. De um lado, porque a figura do referido traidor não aparece na peça. E de outro – e mais importante – porque o traidor em questão é o único que não trai. Quando Calabar se nega a entregar os companheiros, o relato é feito pelo Frei nos seguintes termos: “não se atrevia a furtar o tempo que lhe restava de vida a ocupar-se a fazer autos e denúncias por mão de escrivão”²¹⁰. Está feito o elogio da traição. E concretizada outra, de que é vítima o próprio expectador da peça. Afinal, ela elogia uma traição que não acontece, supostamente feita por um traidor que não aparece.

Na verdade, as nuances do texto impedem uma definição absoluta e acabada da traição. Daí a sentença de Mathias de Albuquerque, dirigindo-se a Sebastião: “Já sei, você é o traidor. Parabéns, está nomeado alferes”²¹¹. Daí também a pertinência desse diálogo entre o Frei e Mathias de Albuquerque:

FREI

“Traidor é quem trai Castela.

MATHIAS

Traidor é quem trai Portugal.

FREI

*Sutilezas históricas, Excelência.*²¹²

As “sutilezas históricas” mascaram conceituações diversas para a traição, reforçando a idéia de que uma definição precisa é impossível.

O mesmo raciocínio preside o tratamento do relato histórico, também ele vitimado por diferentes versões dos fatos. Observe-se uma cena na qual o Holandês e Mathias de Albuquerque discutem o que dirão deles os historiadores do futuro. O

²⁰⁸ *idem, ibidem*, p. 133.

²⁰⁹ *idem, ibidem*, p. 96.

²¹⁰ *idem, ibidem*, p. 48.

²¹¹ *idem, ibidem*, p. 41.

²¹² *idem, ibidem*, p. 42.

primeiro deseja ser lembrado como alguém que, “tomado de cólera” (e a partir daqui Mathias faz coro com ele), “jogou o inimigo na desgraça. E na desgraça ele mesmo mergulhou”²¹³. Nessa passagem, o termo “cólera” é utilizado com um duplo sentido: de um lado, define um estado de espírito (raiva, fúria); de outro, refere uma doença cujo sintoma mais claro é a diarreia, que é exatamente o mal que ataca as duas personagens quando travam o diálogo em questão. Assim, a afirmação do Holandês (corroborada por Mathias) tanto se aplica à condição heróica (a fúria santa dos guerreiros) quanto à condição degradada dos colonizadores que sofreram os azares da natureza brasileira. O primeiro registro é o da historiografia oficial, apologética; o segundo é o das miudezas cotidianas, muitas vezes escamoteadas por aquela historiografia.

Assim, a peça evidencia a relatividade das traições, que é a relatividade da própria narrativa histórica. O Frei sintetiza bem a idéia quando afirma: “Porque o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo”²¹⁴.

Quer dizer que existem formas traiçoeiras de contar a verdade. Com as indefinições, as ironias, as contradições, a peça insinua ser ela também detentora de versões voláteis da história e da conceituação de traição. Recusando-se à enunciação de verdades acabadas, a peça conclui com as palavras de Bárbara, dirigindo-se diretamente ao público expectador para convidá-lo a participar do conúbio da traição que a peça expõe: “odeio o ouvinte de memória fiel demais. Por isso, sede sãos, aplaudi, vivei, bebei, traí, ó celebérrimos iniciados nos mistérios da traição”²¹⁵.

RODA VIVA: A ATITUDE TRAIÇOEIRA

Calabar não foi a primeira investida de Chico Buarque na temática da traição. Em sua primeira peça, *Roda viva* (1968), Chico já tangenciara o assunto.

O primeiro gesto de traição desta última é a troca de nome do artista popular protagonista da peça. De certa forma, as mudanças de nome marcam as etapas da

²¹³ *idem, ibidem*, p. 39.

²¹⁴ *idem, ibidem*, p. 130.

²¹⁵ *idem, ibidem*, p. 136.

trajetória da personagem. O empresário, denominado simplesmente de Anjo, promove a mudança do nome original (procedimento comum no meio artístico): “Em vez de Benedito Silva, Ben Silver!”²¹⁶ Como se vê, não é uma simples troca de nome (até porque o parentesco sonoro entre este e o pseudônimo é evidente), mas uma mudança de perfil artístico, que serve a uma estratégia comercial modernizadora, como instrumento auxiliar para a inserção no mercado consumidor.

Posteriormente, o Anjo decide nova mudança, esta expressa em versos que ele declama: “Onde estava Ben Silver, leia-se de agora em diante / Benedito Lampião!”²¹⁷ Mais uma vez, pode-se perceber a intenção de, mais que mudar uma denominação, inserir o artista em outro nicho. E, de quebra, o que se constrói é uma nova traição: se a primeira metamorfose traía as próprias origens do indivíduo, essa nova vai ainda mais longe, traindo a traição...

No retrato que a peça faz da relação entre o artista e seu público, é abordada a conhecida omissão do estado civil, costumeira tanto no rádio dos anos 1950 quanto na televisão da década de 1960. Quando Juliana declara seu amor a Benedito Silva, cantando a parte feminina da música “Sem fantasia”, o casal é separado pelo Povo, numa interrupção do gesto amoroso que funciona como representação da reação do público ao que se poderia considerar uma traição do ídolo²¹⁸. No início do segundo ato, quando Benedito Silva se declarar à esposa nos mesmos termos, cantando a voz masculina de “Sem fantasia”, o abraço do casal será novamente interrompido, desta vez pela “entrada súbita da câmera de TV, acompanhada pela musiquinha-prefixo”²¹⁹. Para não parecer traidor diante dos fãs, o cantor popular trai a esposa, ao esconder sua condição de homem casado. Ao descobrir sua artimanha, o Capeta (representação de empresário que disputa as atenções do ídolo) o denuncia de forma clara: “as fãs condenam unanimemente a atitude traioeira do seu rei”²²⁰.

Os mesmos termos são utilizados ainda uma vez pelo Capeta. Quando Benedito Lampião parte a cumprir uma agenda de shows em terras americanas, as notícias

²¹⁶ BUARQUE, Chico, *Roda viva*. Ed. Sabiá, 1968, p. 28.

²¹⁷ *idem, ibidem*, p. 62.

²¹⁸ *idem, ibidem*, p. 32.

²¹⁹ *idem, ibidem*, p. 42.

²²⁰ *idem, ibidem*, p. 43.

sobre sua viagem são desencontradas, ao sabor dos interesses das forças em conflito, representadas pelo Anjo e pelo Capeta (que se sente traído pelo primeiro):

ANJO

“Sensacional! Benedito Lampião aplaudido de pé pelos americanos!

(Aplausos, vaias; luz no canto oposto.)

CAPETA

Extra! Extra! Benedito Lampião trai seu povo! Depois de pregar a reforma agrária, vai receber dólares dos americanos!

ANJO

Fenomenal! Benedito Lampião vai cantar na Casa Branca!

CAPETA

Extra! Extra! Benedito Lampião puxa o saco de Tio Sam!

ANJO

Espectacular! Depois de tremendo sucesso, despede-se hoje dos norte-americanos o ídolo Benedito Lampião!

CAPETA

Extra! Extra! Regressa hoje ao Brasil o Judas, Benedito Lampião, cantor que entre outras coisas é bêbado, casado, entreguista e... e... homossexual! Vamos todos receber com nossas melhores vaias aquele que vendeu nossa música mais autêntica para as mãos sujas do imperialismo ianque!²²¹

Acrescente-se outro elemento de traição, este atingindo o próprio estatuto de verdade: as duas personagens utilizam manchetes sensacionalistas que apresentam versões opostas dos fatos, e ambas mentem. O sucesso no exterior não é tão espetacular como o Anjo tenta mostrar, nem possui o caráter entreguista insinuado pelo Capeta. Sob a mesma forma (manchetes de jornal), escondem-se mensagens distintas. Percebe-se que a traição domina toda a passagem: o ídolo trai seu público (mais de uma vez), os agentes traem seu contratado, a imprensa trai seu leitor... Em outra cena da peça, Benedito, bêbado, agride os fãs que o abordam²²² – o que por si só já pode ser considerado um gesto de traição da idolatria de que o artista é alvo –, atitude flagrada e fotografada pelo Capeta, que, para não levar o fato ao conhecimento público, exige parte dos lucros alcançados com o sucesso do ídolo; ao render-se ao gesto corruptor, o Anjo chama o Capeta de “traidor”²²³. Sequer a pura e simplória esposa de Benedito, Juliana, escapa do estigma, como mostra seu gesto final: convencida pelo Anjo, ela se dispõe a substituir Benedito, morto ao ser devorado pelo Povo²²⁴.

²²¹ *idem, ibidem*, pp. 66-7.

²²² Cf. *idem, ibidem*, p. 56.

²²³ *idem, ibidem*, p. 59.

²²⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 74.

Assim, já em *Roda viva*, a traição aparece como gesto comum a muitas personagens: o Anjo, o Capeta, Benedito Silva, Juliana. Como vimos, o mesmo ocorreria com *Calabar*. Na peça de 1973, não há a figura do artista, mas, nela, a traição é o próprio tema. Na de 1968, há um componente significativo: o sujeito traidor é alguém ligado à arte em ambiente dominado pela indústria cultural. A relevância desse dado é tanto maior quanto se verá que ele será retomado pelo autor.

GOTA D'ÁGUA: A TRAIÇÃO COMO LEMA

A idéia da traição seria reforçada e evidenciada de maneira bastante vigorosa em *Gota d'água* (1975), mais uma parceria de Chico, desta vez com Paulo Pontes. A peça narra a trajetória de um compositor, Jasão, que, a partir do sucesso de um samba de sua autoria (“Gota d'água”, de fato uma música de Chico), abandona os filhos e a esposa Joana para casar-se com Alma, filha de Creonte, rico proprietário do conjunto habitacional onde até então residia, a Vila do Meio-Dia. A personalidade forte de Joana, que não aceita a separação, mata os próprios filhos e se suicida, determina o tom trágico que a peça possui.

Na “Apresentação” que acompanha a publicação em livro do texto da peça, os autores esclarecem as três preocupações centrais de sua obra. A primeira delas está intimamente relacionada a uma de suas temáticas: a evolução do capitalismo brasileiro. Para os autores, “a brutal concentração de riqueza elevou, ao paroxismo, a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora-veja”²²⁵. Dois mecanismos fundamentais garantiam tal sistema de expoliação da maioria: o autoritarismo²²⁶ e a cooptação dos “melhores quadros que a sociedade vai formando”²²⁷. O golpe militar de 1964, ao reforçar o funcionamento desses dois

²²⁵ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo, “Apresentação”, in: *Gota d'água*. 16ª ed., Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1987, p. xi.

²²⁶ “É indiscutível que o autoritarismo foi condição necessária à implantação de um modelo de organização social tão radicalmente anti-popular” (*idem, ibidem*, p. xii).

²²⁷ “(...) o capitalismo caboclo começou a ser capaz de cooptar os melhores quadros que a sociedade vai formando” (*idem, ibidem*, p. xii). Em um passo posterior do texto, os autores complementam: “O disco, o livro, o filme, a dramaturgia, começam a ser produtos industriais. O sistema não coopta todos porque o capitalismo é, por natureza, seletivo. Mas atrai os mais capazes” (*idem, ibidem*, p. xiv). (Esta não era uma preocupação nova. Rudi Dutschke, um dos líderes estudantis do Maio 68 francês, já a demonstra, ao citar uma passagem de *O Capital*, de Marx: “Quanto mais uma classe dirigente se torna

mecanismos, teria conseguido interromper as tentativas de se estabelecer uma ligação dos setores intelectualizados das classes médias com o povo, deixando a cultura brasileira também “no ora-veja”²²⁸.

As respostas da peça a essa situação correspondem às outras duas preocupações centrais da obra, segundo os autores. Por intermédio de uma temática social, o que pretendem é “fazer voltar o nosso povo ao nosso palco”²²⁹ – o que supostamente faria com que se expressasse os anseios da parcela da população que o capitalismo brasileiro deixava “no ora-veja”. Além disso, a opção por escrever a peça em versos está ligada ao desejo de “entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático”²³⁰ – o que supostamente faria com que a cultura saísse do mesmo “ora-veja”.

Como se pode notar, um dos propósitos da “Apresentação” é evidenciar a importância que a peça dá à aproximação entre arte e temática social. Deve-se salientar que o texto não atribui apenas ao estado autoritário a responsabilidade pela distância entre ambos: “Claro que a estreiteza dos limites impostos à criação cultural, no Brasil, é a grande responsável pela crise, mas nós nos iludimos se não reconhecemos que, a partir de determinado momento, houve incapacidade real de pensar nossa realidade”²³¹. Ou seja: se há fracasso no estabelecimento ou aperfeiçoamento dos canais de comunicação do artista de classe média com o povo, isso não se deve exclusivamente à ação da ditadura, mas também a uma certa incapacidade da própria arte – o que evidencia uma das linhas de força da obra buarqueana, conforme esta é focalizada nesta dissertação: a reflexão crítica sobre a atividade artística.

Dessa perspectiva, o ponto central da peça é aquela cooptação dos “melhores quadros” referida pelos autores. A idéia é expressa pelo Mestre Egeu, espécie de líder comunitário dos moradores do conjunto habitacional:

capaz de acolher em seu seio os homens mais notáveis das classes dirigidas, tanto mais sólido e mais perigoso é seu poder” (citado em DUTSCHKE, Rudi, “Dutschke: ‘É preciso ultrapassar os conceitos antigos do socialismo”, in: *Revista Civilização Brasileira*, ano IV, nº 19-20. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, maio-agosto, 1968, p. 98. O texto foi originalmente publicado em *La quinzaine littéraire*, nº 52, do mesmo ano).

²²⁸ Expressão de fato usada pelos autores – cf. *idem, ibidem*, p. xvii.

²²⁹ *idem, ibidem*, p. xvii.

²³⁰ *idem, ibidem*, p. xix.

²³¹ *idem, ibidem*, p. xviii.

EGEU

“Sempre que um cara menos bichado surge aqui, pagam seu peso em ouro pra levá-lo embora. Resultado: mais negro fica este sumidouro mais brilhante fica o outro lado e o seu carnaval, mais duradouro.”²³²

E mais tarde:

EGEU

“Creonte pode atrair Jasão. Pode atrair com facilidade os melhores entre nós que vão surgindo. (...)”²³³

A partir dessa constatação, pode-se perguntar o que torna Jasão um dos “melhores”, um “cara menos bichado”, não apenas aos olhos do Mestre Egeu, mas de Creonte, das elites, do poder? Afinal, a Vila do Meio Dia conta com outros representantes da sua agonia e da sua miséria, personagens que encarnam reações possíveis à opressão que Creonte corporifica. Uma delas é Joana, a esposa abandonada. Seu ódio ao pai da mulher que lhe roubou o esposo, e ainda dono das casas e opressor dos devedores, torna-a habilitada à oposição; além disso, seus propalados poderes de feiticeira (que a aproximam da *Medéia*, de Eurípedes, na qual a peça se inspira) são temidos por Creonte. Esses elementos poderiam fazer de Joana a melhor opção para representação dos desvalidos. No entanto, ela não merece o posto, por causa do excessivo individualismo de sua revolta, baseada em um ódio que, embora possua fundo social, tem forte marca pessoal, íntima, em função da sua condição de mulher apaixonada, traída e abandonada²³⁴.

Há ainda uma reação a ser considerada. Trata-se daquela que se baseia na intempestividade, na impulsividade. É o que a moradora Estela, por exemplo,

²³² BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo, *Gota d'água*. 16ª ed., Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1987, p. 59.

²³³ *idem, ibidem*, p. 139.

²³⁴ Joana seria, na leitura de um estudioso francês, “un mauvais exemple pour la société par son attitude individualiste” (ROUX, Richard, “‘Gota d'água’, de Chico Buarque et Paulo Pontes: samba, football et Marx – ‘Marx dribla Aristóteles, mas chuta na trave’”, in: *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, tome 46-7. Paris: Institute Français de Lisbonne, Editions Recherche sur les Civilizations, 1986-1987, p. 280.

representa. Comentando o abandono do lar por Jasão, afirma: “comigo eu dava-lhe um tiro no rabo”²³⁵; e quando fica sabendo que alguém delatara a Joana a celebração do casamento de Jasão e Alma, faz novas ameaças:

ESTELA

*“Se eu pego quem contou a safadeza
pra Joana... comigo era um cara morto.
Enfiava-lhe a fuça no meio-fio,
abria-lhe as pernas com chave inglesa,
afundava-lhe uma vela no lorto,
depois tocava fogo no pavio.”²³⁶*

A condenação desse tipo de reação desenfreada e irracional é dada pelo próprio ridículo que recobre falas como essas de Estela, que já a desautorizam como legítima representante de uma ação conseqüente e equilibrada.

Expondo e excluindo atitudes individualistas e impulsivas, a peça sugere que um enfrentamento do poder de Creonte deveria ser levado a cabo por uma ação organizada, coletiva e equilibrada. Nesse sentido, o grande nome da peça é o de Mestre Egeu. Ele age como um conciliador, ao tentar demover Joana de seus planos de se vingar de Creonte, de Alma e de Jasão. Mas sua ponderação tem muito de estratégia:

EGEU

*“A gente avança só quando é mais forte
do que o nosso inimigo... A sua sorte
é ligada à sorte de todo mundo
na vila. Trabalhador, vagabundo,
humilhado, ofendido, devedor
atrasado, quem paga com suor
as prestações da vila é seu amigo.
Quem leva na cabeça está contigo,
está naturalmente do teu lado.
Então, cada passo tem que ser dado
por todos. Se você avançar só,
Creonte te esmaga sem dor nem dó
Compreendeu, comadre Joana?
(...)
Até que num determinado dia,
junto co’o ódio dos teus aliados,
todos os ódios serão derramados
ao mesmo tempo em cima do inimigo.*

²³⁵ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo, *op. cit.*, p. 11.

²³⁶ *idem, ibidem*, p. 20.

*Numa luta dessas, conte comigo.
Mas inda não dá pra brigar agora,
é bobagem brigar justo na hora
que o ânimo quer. Sozinha, fraca
assim é dar murro em ponta de faca.*²³⁷

Rejeitando o discurso em primeira pessoa de Joana, mais preocupada com sua vingança pessoal do que com um projeto social, Egeu opta pela coletividade (“A gente”, “nosso inimigo”). A seleção de desvalidos reúne as figuras antagônicas do “trabalhador” e do “vagabundo” (colocados lado a lado no mesmo verso) porque ambos estão sob a categoria mais geral de “humilhado, ofendido” (que remete imediatamente ao título do romance de Dostoievski, de 1861) e mais específica de “devedor / atrasado, quem paga com suor / as prestações da vila”. Todos se enquadram ainda na categoria de “amigo” de Joana, desde que esta abandone os planos de vingança pessoal e se submeta às vicissitudes e deveres da luta coletiva, que tem hora certa para ocorrer, o “determinado dia” de comunhão de “todos os ódios”. Apesar disso, a luta não deve ser dominada pela passionalidade, mas pelo equilíbrio, pela estratégia racionalmente concebida – o que não pode ocorrer “justo na hora / que o ânimo quer”, mas quando este estiver serenado, controlado, dominado. Essa fala de Egeu certamente pretende ser uma aula de organização e resistência políticas – e talvez por isso ele seja “Mestre”. De fato, Egeu é professor, pai, conselheiro de todos. No entanto, o principal alvo de suas ponderações – e das dos autores da peça – não é Joana, mas Jasão, o estereótipo do cooptado²³⁸.

Jasão é cooptado porque sua relação com as elites (isto é, Creonte) é caracterizada pelas ações que definem o verbo cooptar (segundo o *Houaiss*): “admitir (alguém) em uma corporação, instituição etc., dispensando-o das formalidades e condições usuais de admissão; agregar”. A sua condição de acólito, nunca de parceiro ou herdeiro, é realçada por um significativo gesto de Creonte: quando Jasão tenta ocupar-lhe o trono, Creonte o impede sutilmente²³⁹. Além disso, a sociedade que se

²³⁷ *idem, ibidem*, pp. 111-2.

²³⁸ Nesse sentido, pode-se compreender que se considere Jasão o herói da peça, como faz Richard Roux: “le véritable héros tragique moderne se trouve être, non pas Joana – héroïne tragique traditionnelle, anachronique par son attitude de désespoir destructif – mais réellement Jasão, vivant les angoisses d’un anti-héros déchiré par une ambition satisfait au prix de la destruction de valeurs humanis qui met bien en évidence l’éthos social négatif du monde capitaliste.” (ROUX, Richard, *op. cit.*, p. 271, nota 27.

²³⁹ Cf. *idem, ibidem*, p. 30.

estabelece entre Jasão e Creonte, por intermédio de Alma, não poderia ser fundada em igualdade de condições dos sócios²⁴⁰. A elite vai se manter como elite, o poder não trocará de mãos. Jasão é aceito em seu seio sem algumas das “formalidades e condições usuais”, como: berço de ouro, educação esmerada etc. Contudo, outras exigências são cumpridas, como o matrimônio e, principalmente, a ação em nome dos poderosos junto aos explorados de onde ele saiu e para o controle dos quais pode servir de alguma coisa – e essa é a sua moeda de troca na relação com o poder. Sua condição de intermediário é assumida por ele em conversa com Mestre Egeu:

JASÃO

*“..... Olha, mestre, no fundo,
Eu sou mais útil daquele lado.
Lá dentro eu posso representar
quem estiver mais encalacrado,
posso interceder, facilitar...”²⁴¹*

A fala de Jasão explicita um posicionamento: ao afirmar-se “útil”, ele o faz como argumento para convencer Mestre Egeu a apoiá-lo em sua aliança com Creonte. Jasão está certo: “no fundo”, ele é “mais útil daquele lado”; resta saber *para quem*. Isto é: ele se coloca como representante dos endividados do condomínio; mas pode representar, de fato, os interesses de Creonte.

No entanto, a posição de Jasão é mais complexa do que isso, e encerra um dilema de proporções consideráveis. Para compreendê-lo, é preciso entender a relação que Jasão mantém com os moradores da Vila do Meio-Dia; basicamente, seu relacionamento com Joana, a esposa abandonada.

Joana representa muita coisa. Mas, em síntese, ela é a *vitalidade*. Do trabalho, do amor e do ódio, coisas que ela intensifica desmedidamente. Diante da traição de Jasão, declara sua explosão:

JOANA

²⁴⁰ Mesmo a condição de compositor de sucesso é relativizada, na peça. Isso porque esse sucesso tem algo de construído, na medida em que conta com o reforço econômico de Creonte, que, em conversa com Jasão afirma: “Eu pago pra tocar [o samba no rádio] porque merece / E continuo fazendo rodar / Em tudo o que é horário”; e, a seguir: “(...) eu pago porque logo vi / que era um samba de boa inspiração / e, por que não?, um bom investimento” (*idem, ibidem*, p. 31).

²⁴¹ *idem, ibidem*, p. 55.

*“Pra não ser trapo nem lixo,
nem sombra, objeto, nada,
eu prefiro ser um bicho,
ser esta besta danada.
Me arrasto, berro, me xingo,
me mordo, babo, me bato,
me mato, mato e me vingo,
me vingo, me mato e mato.”²⁴²*

Tudo em Joana é excessivo²⁴³, inclusive sua capacidade de sacrifício pelo homem amado. Mas também seu desejo de reconhecimento e recompensa. Quando essa recompensa não vem, em forma de apoio, fidelidade e afeto, explode a raiva. Já vimos que a raiva de Joana, que certamente não serve aos poderosos, tampouco serve aos explorados, na medida em que se concentra exclusivamente em seus dramas pessoais.

O heroísmo de Joana, portanto, não é aquele de viés romântico, de quem serve de exemplo, de quem atua como modelo, de quem se sacrifica sem pretender troco. Seu heroísmo é de matriz trágica: ela é uma síntese dos anseios de um povo, que também quer ver seu sacrifício recompensado – e que talvez espere muito daqueles a quem protege, acolhe ou privilegia, como ela faz com Jasão. Esse sentido trágico do heroísmo de Joana é que a faz tão próxima do povo de quem ela se distancia na atitude.

JOANA

*“Só que essa ansiedade que você diz
não é coisa minha, não, é do infeliz
do teu povo, ele sim, que vive aos trancos
pendurado na quina dos barrancos.”²⁴⁴*

Ao se desligar dela, é desse povo que Jasão se separa. Portanto, a traição de Jasão ganha significados mais amplos, que ultrapassam a esfera conjugal e ganham uma dimensão coletiva.

²⁴² *idem, ibidem*, p. 47.

²⁴³ Uma fala de Jasão torna isso ainda mais claro: “Você tem uma ânsia, um apetite / que me esgota. Ninguém pode viver / tendo que se empenhar até o limite / de suas forças, sempre, pra fazer / qualquer coisa. É no amor, é no trabalho, / é na conversa, você me exigia / inteiro, intenso, pra tudo, caralho...” (*idem, ibidem*, p. 125).

²⁴⁴ *idem, ibidem*, p. 126.

Jasão não é simplesmente mais um representante das camadas populares. Ele é um compositor que alcança o sucesso com o samba “Gota d’água”. Sua trajetória é sintetizada assim por uma das moradoras da Vila do Meio-Dia:

ESTELA

“..... Pois o Jasão
não tinha nenhuma ambição. Vivía
a vida inteirinha entre o violão
e o rabo da saia dela. Até o dia
que o rádio tocou seu samba maldito,
feito de parceria co’o diabo.
Foi a mosca azul. (...)”²⁴⁵

Trata-se, aliás, de uma obra que possui um evidente registro passional – podendo funcionar como expressão da dor de Joana, que de fato o canta no último encontro com Jasão, antes de se suicidar²⁴⁶. Mas esse registro não é exclusivo, ou excludente. O próprio Jasão aponta os sentidos políticos da música, em conversa com Creonte:

JASÃO

“O cara já tá por aqui. Tá perto
de explodir, um trem que atrasa, ele mata,
quebra mesmo, é a gota d’água...”²⁴⁷

JASÃO

“E povo não é o que o senhor diz, não.
Ceda um pouco, qualquer desatenção,
faça não, pode ser a gota d’água.”²⁴⁸

“Gota d’água”, a música, tanto quanto a peça, expõe um dilema. O coração cheio de mágoa transbordará ou estancará? A revolta represada explodirá um dia? Ou bastará um gesto conciliador que a adie? A peça – como a música – não apresenta respostas. Porque o que interessa é expor o dilema. Jasão é justamente o veículo dessa exposição – e não a representação de uma resposta. Isto é: a peça não sugere

²⁴⁵ *idem, ibidem*, p. 11.

²⁴⁶ O trecho do samba que expõe de maneira inequívoca esse registro é seu início: “Já lhe dei meu corpo, não me servia / Já estanquei meu sangue, quando fervia / Olha a voz que me resta / Olha a veia que salta / Olha a gota que falta / Pro desfecho da festa” (*idem, ibidem*, p. 159).

²⁴⁷ *idem, ibidem*, p. 94.

²⁴⁸ *idem, ibidem*, p. 102. Ocorre aqui não apenas uma referência ao título do samba, mas também uma repetição de um trecho: “E qualquer desatenção / – faça não / Pode ser a gota d’água”.

que o artista, o intelectual, seja uma solução²⁴⁹. E isso porque a postura do artista, na peça, é complexa, é confusa, é traiçoeira.

O espectro da traição de Jasão é amplo. Ele, que veio de um meio místico (de que é marca o próprio comportamento de Joana), acaba adotando uma postura mais racional ao tratar com ironia os efeitos da feitiçaria: “Cisma com santo e terreiro? / Toma um melhoral que feitiço passa...”²⁵⁰ Sua traição é tanto mais temerária quanto ele é povo e artista ao mesmo tempo. É povo, e por isso o conhece:

JASÃO

*“Do povo eu conheço cada expressão,
cada rosto, carne e osso, o sangue, o couro...
Sei quando diz sim, quando diz não,
eu sei o seu forte, eu sei o seu fraco,
sei a elasticidade do seu saco.
(...)
E o povo não é o que o senhor diz, não.
Ceda um pouco, qualquer desatenção
Faça não, pode ser a gota d’água.”²⁵¹*

É artista, e por isso sabe o segredo do poder das palavras:

JOANA

*“Muito bem, Jasão, você é poeta
É perigoso porque de repente
está dando às palavras a intenção
que interessa a você...”²⁵²*

Por sua condição simultânea de artista e de povo, sua oscilação é um risco. Para o povo, porque perde o representante legítimo. E para ele próprio, porque perde a razão de ser da sua arte:

JOANA

*“..... Mas, Jasão,
já lhe digo o que vai acontecer:*

²⁴⁹ Diferente, portanto, do que pensa José Arrabal, que afirma: “(...) *Gota d’água* reproduz a velha crença elitista de que a nós, intelectuais, cabe o dever moral e a função redentora de manobrar a massa (que foi sempre de manobra) em favor de nossos ideais puros e inquestionáveis. Essa estória das elites pensantes.” (ARRABAL, José, “A palavra de Paulo Pontes, in: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de, *Teatro* (coleção “O nacional e o popular na cultura brasileira”). São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 160. O que Arrabal toma como resposta da peça, é a pergunta que ela faz.

²⁵⁰ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo, *op. cit.*, p. 91.

²⁵¹ *idem, ibidem*, p. 102.

²⁵² *idem, ibidem*, p. 126.

*tem u'a coisa que você vai perder,
é a ligação que você tem com sua
gente, o cheiro dela, o cheiro da rua.
Você pode dar banquete, Jasão,
mas samba é que você não faz mais não,
não faz e aí é que você se atocha.*²⁵³

O preço que Jasão paga pela cooptação pela qual se deixa levar é uma auto-traição. Creonte logo de início prognostica um futuro para o genro:

CREONTE

*“..... Muito bem, Noel Rosa.
Um dia vai ser sua essa cadeira.
Quero ver você nela bem sentado,
como quem senta na cabeceira
do mundo. Sendo sempre respeitado,
criando progresso, extirpando as pragas,
traçando o destino de quem não tem,
fazendo até samba, nas horas vagas.
Porém... existe um pequeno porém.
Não vai ser assim, pega, senta e basta.
Primeiro você vai me convencer
que tem condições de assumir a pasta.*²⁵⁴

Ao relegar a atividade de sambista às “horas vagas” do Jasão herdeiro e administrador, o que Creonte está prevendo é uma mudança de futuro, e o que Jasão está aceitando é uma traição de sua própria vida de sambista. Ao suicídio efetivo de Joana corresponde um suicídio simbólico do sambista Jasão. E mais: o sambista terminou em definitivo, na medida em que sua descendência também morre²⁵⁵.

Desse modo, a traição de Jasão, que parte de um nível conjugal, desce um degrau, em direção ao nível psicológico. Mas interessa também destacar o degrau que ela sobe, alçando-se a um plano social. Esse plano se consubstancia no projeto reformista que ele propõe a Creonte:

JASÃO

²⁵³ *idem, ibidem*, p. 127.

²⁵⁴ *idem, ibidem*, pp. 33-4. É irresistível relacionar o tratamento irônico que Creonte dedica a Jasão, chamando-o de “Noel Rosa”, com o parentesco que se pode estabelecer entre a obra de Chico Buarque e a do compositor de Vila Isabel, unidos pela mesma ambientação urbana de seu samba e pelo palavreado fluente.

²⁵⁵ É o que nota Richard Roux: “La descendance de Jasão classe moyenne est morte. Symbole clair” (ROUX, Richard, *op. cit.*, p. 273). Convém acrescentar apenas que, do mesmo modo, a revolta individualizada de Joana fica sem descendentes.

*“Não me leve a mal, seu Creonte, mas
eu tenho outra solução, outra trilha
pra contornar o problema...”²⁵⁶*

(Destaque-se, de passagem, a ironia contida na expressão “outra trilha”, já que a palavra *trilha* tanto pode se aplicar a *caminho* quanto a *trecho musical*.)

A solução que Jasão apresenta passa pela concessão de alguns benefícios aos moradores do conjunto habitacional, como construção de praças e outras melhorias, que seriam gradativa e imperceptivelmente pagas pelos próprios moradores, bem como a dívida que Jasão sugere que Creonte perdoe. Nas suas próprias palavras: “Ceda um pouco, qualquer desatenção, / faça não, pode ser a gota d’água”²⁵⁷. Além de trazer lucros ao proprietário, a proposta calaria a boca dos mais exaltados, o que representa uma traição à liderança comunitária de Mestre Egeu:

JASÃO

*“Em vez de defrontar Egeu no peito,
baixe os lucros um pouco e vá com jeito,
bote um telefone, arrume uns espaços
pras crianças poderem tomar sol.
Construa um estádio de futebol,
pinte o prédio, está caindo aos pedaços.”²⁵⁸*

JASÃO

*“Está com receio de Mestre Egeu?
Que já fez política, se meteu
em greve no passado e tal? Isola!
Prestação em dia, prédio limpinho,
Egeu vai ficar falando sozinho
enquanto o povo está jogando bola!”²⁵⁹*

Essa estratégia, concebida assim de forma tão planejada e consciente (e que, de certa maneira, trai a emotividade que Jasão demonstra na música que lhe traz sucesso), não esquece sequer de contemplar Creonte com a perspectiva de lucro:

JASÃO

*“..... O senhor vai tomando
essas providências que reacende*

²⁵⁶ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo, *op. cit.*, p. 38.

²⁵⁷ *idem, ibidem*, p. 102.

²⁵⁸ *idem, ibidem*, p. 103.

²⁵⁹ *idem, ibidem*, p. 104.

*a chama. Vai ver que o trabalho rende
mais, daí eles ganham confiança,
alimentam uma nova esperança,
o moral se eleva, a tensão relaxa...
Aí é que o senhor aumenta a taxa.*²⁶⁰

O gesto final da cena é significativo: Jasão troca de lugar com Creonte, sentando-se na cadeira deste. A imagem concretiza a herança da exploração²⁶¹ – logo depois reconhecida pelo próprio Creonte:

CREONTE

*“No fundo, é um cara positivo.
Digo mais: ele é muito vivo.
Vai dar um bom executivo.
Vai dar um ótimo patrão.
Porra, não foi sem bom motivo
que a minha filha deu-lhe a mão.”*²⁶²

Se o artista de *Roda viva* apresentava uma dimensão ingênua, submetido às explorações do empresário Anjo, o de *Gota d'água* se mostra capaz de articulação, planejamento e controle da situação. Jasão não cabe no modelo do explorado. Ao contrário, transcende esse modelo e arranca do explorador a realização de seus próprios projetos. Como um dos “melhores quadros”, ele se mostra capaz de vencer (chega mesmo a declarar a Joana: “eu chego lá. Inda vou vencer / na porra desta vida”²⁶³), mas até sua vitória, que poderia representar a redenção de sua classe, é traição.

No entanto, as vantagens que Jasão obtém a partir da sua condição de artista se dão externamente ao terreno da arte. O que aconteceria se essas vantagens fossem incluídas como componentes do próprio objeto artístico? Quer dizer: como seria transformar traição em obra de arte?

Esse é justamente o tema desenvolvido na quarta peça teatral de Chico, que veremos a seguir.

ÓPERA DO MALANDRO: A MULTIDÃO SEDUZIDA

²⁶⁰ *idem, ibidem*, p. 104.

²⁶¹ *idem, ibidem*, p. 105.

²⁶² *idem, ibidem*, p. 107.

²⁶³ *idem, ibidem*, p. 156.

A *Ópera do malandro* (1978), como a primeira peça do autor, foi escrita sem parceria – a não ser que se leve em conta a inconsciente colaboração dos autores das obras em que ele se baseou, John Gay (autor da *Ópera dos mendigos*, de 1728) e a dupla Bertolt Brecht / Kurt Weill (autores da *Ópera dos três vinténs*, de 1928, que também se aproveitou da obra de Gay). O enredo relata as vicissitudes da vida criminosa do Rio de Janeiro dos anos 1940, colocando em destaque as atuações de um contrabandista, Max Overseas, e um explorador de prostituição, Duran, sempre às voltas com a insatisfação de suas funcionárias. As ligações entre eles são perturbadas pelo envolvimento de Max com Terezinha, filha de Duran. Não falta ao cenário a figura do policial corrupto, Chaves, amigo de Max e sustentado pelas propinas de Duran. Existe uma complicação extra, com o caso amoroso de Lúcia, filha de Chaves, com Max, que a abandona para ficar com Terezinha.

O título da peça sugere certa ambigüidade: sendo uma ópera composta por Chico Buarque, não poderia ser ele próprio o *malandro*? A suposição não seria gratuita: a identificação da imagem do compositor com a figura convencional do malandro era feita, então, quase que de imediato, em função dos artifícios de que ele sempre teve de lançar mão para se livrar das perseguições da censura. Vamos retomar esse assunto, já referido em outro ponto desse trabalho²⁶⁴.

Alguns (poucos) anos antes da *Ópera*, com suas músicas sistematicamente retidas na censura, o compositor teve que gravar um álbum inteiro com canções de outros autores: *Sinal fechado*, de 1974. Pois nesse álbum já aparece a figura curiosa de um malandro compositor chamado Julinho da Adelaide, dotado de biografia que Chico chegou a divulgar na época, em uma entrevista²⁶⁵. Na verdade, era um pseudônimo do próprio Chico – um recurso para driblar a censura –: tratava-se de uma personagem a quem ele atribuiria a autoria de três canções, “Milagre brasileiro” (1975), “Jorge Maravilha” (1974) e “Acorda, amor” (1974), esta última uma parceria com um também fictício Leonel Paiva e que Chico chegou a gravar em seu álbum *Sinal fechado* (1974). Quer dizer: mesmo censurado, Chico conseguia gravar suas composições, utilizando-se

²⁶⁴ Ver o capítulo 2.

²⁶⁵ Concedida ao jornalista Mário Prata e publicada no jornal *Última Hora*, nos dias 7 e 8 de setembro de 1974. A íntegra da entrevista pode ser encontrada no *site* chicobuarque.com.br.

da burla própria dos malandros. Além disso, nesse mesmo álbum Chico canta “Festa imodesta”, música de Caetano Veloso cujos versos se referem justamente à situação vivida pelos censurados do período: “Numa festa imodesta como esta / Vamos homenagear / Todo aquele que nos empresta sua testa / Construindo coisas pra se cantar / Tudo aquilo que o malandro pronuncia / Que o otário silencia / Toda festa que se dá ou não se dá / Passa pela fresta da cesta / E resta a vida”. Como se vê (e como já se afirmou em outro ponto desse trabalho), a astúcia do cantor popular que supera as barreiras do silenciamento é associada à malandragem. O artista é malandro.

A associação se repete na *Ópera*, mas com o foco trocado: nela, o malandro é artista. O espetáculo começa com um exercício de *peça dentro da peça*: o Produtor (papel interpretado pelo mesmo ator que faz Duran) entra em cena e convoca o autor ao palco. Não se trata, evidentemente, do autor verdadeiro – Chico Buarque em pessoa. Quem surge é João Alegre (nome cujas iniciais repetem as de Julinho da Adelaide) “vestido de malandro carioca”, como determina o texto da peça²⁶⁶. O malandro é o autor implícito, e também atuará na peça como ator, a partir de certo ponto²⁶⁷. Duran exige mesmo que as prostitutas que trabalham para ele tenham algo de artistas: “Vocês são artistas ou não? Pra trabalhar comigo, só grandes artistas. Grandes malabaristas! Grandes contorcionistas! E, principalmente, grandes ilusionistas!”²⁶⁸.

Os espectadores percebem desde logo que há algo estranho na encenação: depois de convocar o autor, o Produtor introduz sua própria esposa:

DURAN

*“E neste instante eu tenho o prazer de chamar ao palco a presidente da Morada da Mãe Solteira, sra. Vitória Fernandes de Duran... Onde está dona Vitória? Ah, sim, lá vem vindo ela... Os senhores que contribuíram para o brilho desta noite beneficente certamente conhecem as muitas virtudes da senhora Vitória... Boa noite, dona Vitória! (Puxa aplausos)”*²⁶⁹

²⁶⁶ BUARQUE, Chico, *Ópera do malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Ed., 1978, p. 19.

²⁶⁷ Há uma curiosa malandragem no artista que interpretou o papel de João Alegre na montagem original: “O compositor popular Nadinho da Ilha estréia como ator e recebe permissão do pai-de-santo de um terreiro suburbano carioca para vestir a personagem João Alegre com o mesmo terno branco, camisa preta, gravata vermelha, que caracterizam, no ritual umbandista, a figura de Zé Pilintra” (ECHEVERRIA, Regina / SANTOS, Joaquim Ferreira dos, “Memórias de uma nação”, Revista Veja, n. 517, 2/8/78, p. 66). Assim, temos: um compositor que interpreta um autor teatral – que, na peça, vira músico ao compor a ópera com que ela se encerra.

²⁶⁸ BUARQUE, Chico, *Ópera do malandro*, ed. cit., p. 95.

²⁶⁹ *idem, ibidem*, p. 20.

Nessa passagem, tudo se confunde. “Chamar ao palco” explicita ainda mais o fim da quarta parede teatral, escancarando a metalinguagem. A fala de Duran, sentenciosa, cerimonial, clichê, vira paródia quando se volta para a “presidente da Morada da Mãe Solteira”, que se saberá ser, na peça, negócio administrado pelo próprio Duran e composto por prostitutas (as tais *mães solteiras*). O Produtor chama a noite de “beneficente” e puxa os aplausos do público. Provavelmente, o público reage indeciso; mas, de qualquer modo, ao reagir, contribui para o espetáculo. Mesmo a provável indecisão é prevista: ela desmonta o que se espera (do espetáculo e do público). A verdade e a farsa se misturam de forma flagrante: o Produtor é um ator e o público o percebe; então, o espetáculo já começou; mas, se já começou, por que esse Produtor/ator o escancara como espetáculo? Então a peça ainda não começou...

Enfim, a peça já tem início sob o estigma do engodo. Ocorre que este engodo é justamente o seu mote. Ele aparece sob vários disfarces, mas é sempre o mesmo. Está logo na primeira fala de Duran, já inserido no contexto do enredo. Numa conversa pelo telefone com o inspetor Chaves, Duran rejeita a notícia de que haveria ali alguma “debutante”. Trata-se de uma clara referência a uma suposta estreante nos negócios da prostituição. Mas não deixa de haver falácia proposital na classificação. A expressão “debutante” confere um ar virginal a quem está bastante longe dele. Mas deve-se acrescentar a acusação que Duran faz ao Inspetor: “a última mocinha que você teve a audácia de me recomendar, eu recusei. É, tava estragada”²⁷⁰. Como se vê, o enganador também pode ser enganado.

O negócio de Duran é todo ele baseado no engodo. A chegada de Fichinha, uma retirante em busca de trabalho, permite a montagem de uma cena em que aparecem trucagens de todos os tipos. Duran expõe a ela as regras do seu empreendimento:

DURAN

“Você tem que fazer uns exames, tem que fazer tratamento nessa boca, enfim, só pra começar precisa importar um caixote de penicilina. E quem vai pagar? Tem graça... Ora... Vá lá, vá lá. Vou te dar um salvo-conduto provisório para entrar na ronda. Sobre cada dez mil-réis que você receber, a agência cobra cinco de comissão, certo?”

FICHINHA

Certo, sim senhor.

DURAN

²⁷⁰ *idem, ibidem*, p. 28.

*E mais dez por cento pelos acessórios.*²⁷¹

A mesma Fichinha, depois de se servir dos acessórios e da maquiagem que a casa põe à sua disposição, transforma-se por completo (a peça indica: “Fichinha sai de trás do biombo, irreconhecível”²⁷²) – compondo mais uma máscara, mais um instrumento da malandragem. Ao sair, Fichinha tem dificuldade em passar pela porta giratória da firma de Duran, e fica por alguns segundos entrando e saindo sem conseguir acertar seu rumo. Em um desses gestos, ela por fim se retira, mas quem entra no mesmo movimento da porta giratória é Geni, na verdade Genivaldo, um homossexual que vende bugigangas para Vitória. A mulher que tenta sair entra sucessivas vezes até conseguir; já o homem que entra é mulher²⁷³ – ou seja, o episódio representa cenicamente o engodo e a máscara.

Geni possui também sua dupla identidade: bajula Duran e Vitória, mas está mancomunada com um dos inimigos do casal, o contrabandista Max, que lhes seduzirá a filha. Geni trairá Max, revelando aos pais o paradeiro da moça. Como se vê, Geni é uma armadilha múltipla...

O vestido de noiva de Teresinha é outra máscara. Max afirma: “É puro náilon, todo ele, até o véu, até a grinalda, até as florzinhas”²⁷⁴; isto é: parece natural, mas é artifício – é malandragem. Os capangas de Max saúdam a noiva do chefe com mais um engodo. Na música que cantam em sua honra (“Tango do covil”), pode-se ouvir: “Tu és a mais linda princesa / Aqui deste covil” – afirmação cuja verdade é inquestionável, já que Teresinha era a única mulher do local, no momento da execução do número musical. Assim, sem deixar de ser verdadeira, a afirmação pisca um olho ao espectador.

E há outra piscadela, esta envolvendo mais diretamente o autor da peça (João Alegre? Chico Buarque?). Ela se dá nesse diálogo ríspido entre pai e filha, quando aquele quer acabar com o casamento desta com o contrabandista Max:

TERESINHA

²⁷¹ *idem, ibidem*, p. 32.

²⁷² *idem, ibidem*, p. 39.

²⁷³ *cf. idem, ibidem*, p. 40.

²⁷⁴ *idem, ibidem*, p. 53

“Pode chamar de ladrão quanto quiser, que eu nem ligo. Ninguém mais liga pra essas coisas. Aquele alemão que escreve pra teatro, como é mesmo o nome dele?”

DURAN

Einstein.

TERESINHA

Não, não. É Bertolt Brecht. Ele também não é ladrão? Me disseram que esse Brecht rouba tudo dos outros e faz coisas maravilhosas.”²⁷⁵

De fato, a *Ópera dos três vinténs* (1928), de Brecht, foi baseada na *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay. Ao basear sua própria peça em obra de terceiros, Chico estaria garantindo os seus cem anos de perdão, por roubar de outro ladrão, Brecht, que teria se inspirado em Gay. Quer dizer: o autor da peça pode não ser João Alegre nem Chico Buarque...

Uma corrente de contravenções semelhantes aparece na peça. Mas, nesse caso, é uma corrente baseada na traição. De fato, Teresinha trai o pai, casando-se com Max, que trai Teresinha com Lúcia, que trai seu pai, o policial Chaves, libertando o amado contraventor; Chaves, por sua vez, trai Duran, já que é amigo de infância de Max, a quem Duran determina que ele prenda. Pendurado em dívidas com Duran, e ainda ameaçado de delação aos seus superiores, Chaves trai o amigo de infância e o prende. Geni trai Vitória e Duran, porque negocia com eles e ao mesmo tempo com seu inimigo, Max; mas este último também é traído por Geni, que denuncia seu paradeiro a Duran – denúncia, aliás, provocada pelo incontrolável ódio do homossexual, inconformado por ter sido desprezado por Max, sentindo-se, talvez, traído. Os capangas de Max o traem, quando passam a ser pagos por Duran²⁷⁶; quando Chaves prende o contrabandista, o comentário da prostituta Shirley dá nome à situação: “Que feio, gente! Isso é traição”²⁷⁷. Teresinha trai a própria classe quando se entusiasma com a multidão que ameaça os negócios paternos (“essa gente tá certa, tem mesmo que desabafar. Ninguém agüenta mais esse clima, esse sufoco!”²⁷⁸). A mando de Duran, que desejava vingar-se do sedutor de sua filha, as prostitutas traem Max, carregando cartazes com dizeres como “Abaixo a corrupção / Max e Chaves na prisão”²⁷⁹. O contrabandista se vinga com mais traição: acenando com falsas promessas de montar um cabaré, convence as prostitutas

²⁷⁵ *idem, ibidem*, p. 81.

²⁷⁶ *idem, ibidem*, p. 126.

²⁷⁷ *idem, ibidem*, p. 127.

²⁷⁸ *idem, ibidem*, p. 169.

²⁷⁹ *idem, ibidem*, p. 121.

a modificar os cartazes para: “Abaixo os pelegos”, “Por uma associação livre!” “Por melhores condições de trabalho!” “Dignidade pra trepar!”²⁸⁰

Mas, para os termos do argumento que estamos expondo, o dado fundamental dessa cadeia de traições é que o gesto mais traiçoeiro é perpetrado pelo artista, pelo autor, pelo misto de dramaturgo, compositor e ator que é João Alegre. Ele acaba assumindo a condição de líder de um levante popular que busca desmontar a opressão encarnada em Duran e Vitória. Uma passeata, planejada originalmente para servir aos interesses desses últimos, volta-se, desse modo, contra eles.

Ameaçado pela maioria, Duran parte para aquele que seria, de acordo com os autores da peça *Gota d'água*, o gesto preferido dos poderosos: a cooptação dos “mais capazes”. Nesse momento, desfaz-se o engodo da peça – Duran assume sua condição de Produtor – mas arma-se outro.

DURAN/PRODUTOR

“Está certo, João Alegre, você venceu. A carreira é sua e você tem todo o direito de acabar com ela. Mas primeiro tem que me acompanhar ali na administração, que é pra formalizar a rescisão do contrato.

JOÃO ALEGRE

Com todo o prazer, doutor. Pessoal, eu volto já!

DURAN/PRODUTOR

É uma pena. Com um futuro tão brilhante...

VITÓRIA

Podia até estourar na Broadway...

DURAN/PRODUTOR

la levantar aquela verba na Funarte...

VITÓRIA

Ainda ia ganhar o Oscar!

(...)

MIMI

(...) O João Alegre disse que, em peça dele, fodido é que fala mais alto. Diz que, em letreiro de teatro dele, fodido vai ser estrela e estrela vai se foder.

GENERAL

*Disse, pois é. Mas quero ver o que é que ele vai dizer agora que estão umedecendo a pata dele.*²⁸¹

A peça não mostra o que ocorre nos bastidores (afinal, a coxia é sempre vedada ao público). Mas depois que Duran e Vitória retornam da “administração”, estão de novo no comando. João Alegre é duplamente traidor. Quando ele se apronta para assumir a liderança dos revoltosos, Duran lembra que “essa baderna não estava no roteiro

²⁸⁰ *idem, ibidem*, p. 122.

²⁸¹ *idem, ibidem*, pp. 178-9.

aprovado por todos nós...”²⁸² Portanto, havia um roteiro, que previa controle sobre a multidão. Ele foi desobedecido pelo autor, que assim se justifica: “A gente tá na onda do partido alto. Então, o puxador dá o mote e nego vai tirando o que pintar na mentalidade, sacou? É uma jogada que dá um pé na quadra e eu achei que no teatro ficava original”²⁸³. Intimado a interromper imediatamente aquela condução revolucionária dos acontecimentos, ele se recusa: “O que tá feito, tá feito. Partideiro que se respeita não volta a palavra atrás”²⁸⁴. No entanto, enceta uma segunda traição, quando volta atrás, depois de cooptado por Duran e Vitória. Assim, João Alegre, embora mantenha a condição de “partideiro”, abdica do respeito que lhe poderia ser devido. Quanto à multidão dos insatisfeitos, talvez João Alegre pudesse dizer dela o que Terezinha afirma, em certa altura: “A multidão vai estar é seduzida”²⁸⁵.

É sob as ordens de Vitória (“Música, maestro!”²⁸⁶), que tem início a ópera que instaura o fim desejado pelos poderosos, com um conagraçamento geral, pondo fim às reivindicações e à própria peça, e evidenciando a traição do autor. Que é malandro. Que é artista. Que é João Alegre. Que é...

Em conclusão: a traição está presente em três das quatro peças que Chico Buarque escreveu, sintomaticamente associada à atitude de um compositor, personagem protagonista (como em *Roda viva* e *Gota d'água*) ou secundária (na *Ópera do malandro*). Explica-se a exceção de *Calabar*: nessa peça, a traição é o próprio tema – e a peça, como obra de arte, é traiçoeira, nos termos em que o demonstramos. O alvo da traição do artista é o povo: sejam fãs (*Roda viva*), amigos (*Gota d'água* – em que o objeto da traição é também encarnado na amante desprezada, Joana – e *Ópera do malandro*) ou o próprio público imediato do teatro (*Calabar*). O perigo da traição ronda a relação do artista com seu público, notadamente quando aquele se arroga o direito de falar em nome deste – como pretende fazer Jasão e como efetivamente faz João Alegre. O tema é espinhoso, árduo, e o fato de Chico ter insistido tanto nele em suas peças mostra que é também perturbador.

²⁸² *idem, ibidem*, p. 176.

²⁸³ *idem, ibidem*, p. 176.

²⁸⁴ *idem, ibidem*, p. 177.

²⁸⁵ *idem, ibidem*, p. 171.

²⁸⁶ *idem, ibidem*, p. 181.

Em seu cancionário, ele foi mais parcimonioso no tratamento do tema. Há, é verdade, a mulher de “Novo amor” (1982) que vê nos olhos do amado a paixão por outra: “Eu sei, ai, eu sei / Que brilha um novo amor nos olhos seus / O olhar de uma mulher faz pouco até de Deus / Mas não engana uma outra mulher”. E ainda aquela de “Mil perdões” (1983, composta para o filme *Perdoa-me por me traíres*, de Braz Chediak, baseado em peça de Nelson Rodrigues) que vê nas atitudes do amado os motivos para a própria vida desregrada: “Te perdô / Por contares minhas horas / Nas minhas demoras por aí / Te perdô / Te perdô porque choras / Quando eu choro de rir / Te perdô / Por te traír”. Percebe-se, mesmo por esses exemplos em que a referência é um pouco mais direta, que o tema não é tratado de forma simples ou convencional. A despeito desses exemplos, contudo, de uma forma geral as canções abordam mais os efeitos de um fim de caso amoroso (o abandono, a solidão, o desejo de vingança), e menos o motivo específico da traição.

No entanto, se não se explicita o tema, ele está presente, embora de maneiras sutis. Ao longo dessa dissertação, vimos o mecanismo de desconstrução e de resignificação que a obra promove com alguns temas. Não deixa de ser traiçoeira a imagem de Brasil que se apresenta ali: ao mesmo tempo em que ela é afirmada, é desconstruída, para dar lugar ao impreciso, ao indeterminado, como mostramos no capítulo 1. Da mesma forma, uma visão unívoca e absolutizada do povo brasileiro é desmontada para dar lugar a outras, que evidenciem a pluralidade – idéia exposta no capítulo 2.

Mas é nas reflexões em torno da arte que a temática se mostra de forma mais contundente. No capítulo 3, vimos que a crença na capacidade transformadora da canção é contraditada – por vezes ao mesmo tempo em que é afirmada (caso de “Corrente” – música na qual uma parte desmente a outra – ou de “Cordão” – em que a melodia contradiz a letra).

Em Chico Buarque, essas traições são formas de questionamento, não apenas da realidade vigente, mas de certas interpretações dessa realidade. Assim, o que parece afirmativo é, de fato, uma interrogação. A postura do Jásão de *Gota d’água*, como vimos, não é uma proposta de conduta intelectual, mas uma reflexão em torno dos riscos de cooptação que certas posições podem apresentar. A atitude final do João

Alegre da *Ópera do malandro*, por sua vez, não é defesa de um comportamento populista, mas sua crítica.

Em *Calabar*, o próprio subtítulo encerra a sugestão traiçoeira: o que é, de fato, elogiado ali? A peça apenas aparentemente faz o “elogio da traição”, porque até mesmo esse elogio é colocado em questão. Estendendo essa idéia à análise que desenvolvemos aqui da obra de Chico Buarque como um exercício de desmontagem de certezas, pode-se dizer que ela sugere o movimento contrário, isto é, uma traição do elogio.

CONCLUSÃO

O conceito moderno de Música Popular Brasileira que a sigla MPB passou a representar surgiu nos anos de 1960, em pleno vigor de intensos debates sobre o papel e a função da arte na sociedade contemporânea. Essas discussões eram mantidas em diversos setores da cultura nacional (teatro, cinema, literatura, música, artes plásticas, televisão) e fundamentaram a elaboração de valores até hoje importantes para qualquer reflexão sobre o assunto. Assim, as noções de *arte*, de *povo* e de *nação*, tão propaladas naqueles debates, permaneceram marcadas pelas circunstâncias em que eles ocorreram.

Dessa maneira, voltar a tratar dessas noções pode parecer um recuo no tempo, uma manifestação de passadismo, um atraso conceitual. No entanto, diante de novos tópicos como globalização, pós-modernidade, multiculturalismo, elas continuam a ser balizas importantes para a reflexão cultural no Brasil. Por isso, verificar sua ocorrência em uma obra que se mantém atual, como a de Chico Buarque, não é ancorar o trabalho do compositor a um ambiente ultrapassado, mas, ao contrário, mostrar que a contemporaneidade dessa obra também se deve ao tratamento daqueles temas. Mais do que isso: verificar que alguns dos aspectos hoje pertinentes às discussões em torno daquelas noções – como a ação da indústria cultural, a fragmentação e heterogeneidade inerentes ao conceito de *nação*, a pluralidade na configuração da cidadania brasileira etc. – já marcam presença na obra de Chico desde os anos 1960 e 1970, é constatar uma postura atenta e atualizada.

A vida artística de Chico Buarque teve início exatamente no momento em que o conceito de MPB, como nós o aplicamos hoje, era elaborado entre nós. Com o tempo, Chico se tornou um nome tão representativo da tendência, que passou quase a ser sinônimo dela (ao lado de outros, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento etc.), de tal maneira que entre ele e a sigla passou a existir uma simbiose. Como qualquer conceito que se cristaliza, a associação Chico/MPB correu o risco de ser aceita como verdade inquestionável. Quer dizer: o nome de Chico Buarque passou a ser imediatamente lembrado quando se falava em *música popular brasileira*, sem que se refletisse sobre o tratamento a que esses três termos eram submetidos em sua obra.

Nessa dissertação, procurei mostrar que tais termos não encerram sentidos acabados e definidos para o compositor. Ao contrário, parte de sua obra se constrói como espaço de reflexão sobre eles, em um processo que ainda está em andamento. Chico conseguiu evitar alguns rumos que os já referidos debates em torno da função da arte e dos conceitos de *povo* e *nação*, ocorridos nos anos 1960 e 1970, muitas vezes acabaram por tomar.

Esses rumos são tratados pelo historiador Marcos Napolitano como “mitos historiográficos” da MPB. Dentre esses mitos, Napolitano alinha o que denomina de “mitos positivos”, segundo ele “até hoje idealizados por uma certa memória de esquerda”:

“A MPB nacionalista e engajada ocupava uma faixa de circulação social, nos anos 60, que não se confundia nem era determinada pelo mercado fonográfico (ao menos até 1968).

A MPB nacionalista e engajada era a expressão autêntica da brasilidade e foi um movimento legítimo e espontâneo de ‘socialização da cultura’ e de busca de ‘conscientização política’ das classes médias e populares.

A MPB tinha uma inspiração revolucionária e, se não fosse a repressão política e a cooptação da indústria cultural, teria desempenhado sua tarefa de ser a trilha sonora da revolução brasileira.²⁸⁷

Ora, se aplicarmos essa visão de MPB à obra de Chico Buarque, veremos que esta a matiza ponto a ponto. Assim é que as injunções da indústria cultural (de que trata Napolitano na primeira frase do fragmento transcrito) sempre foram consideradas por Chico, desde o início da carreira. Basta que se recorde da peça *Roda viva*, que versava sobre o tema e que foi escrita exatamente em 1968, ano que, segundo Napolitano, a historiografia sugere como marco final da suposta independência da MPB em relação ao mercado fonográfico. Outras duas peças, *Gota d’água* (1975) e *Ópera do malandro* (1978) tratam do assunto. E existem exemplos no seu cancionário: “A televisão” (1967), “Essa moça tá diferente” (1969), “A voz do dono e o dono da voz” (1981) etc. Portanto, Chico enxergou desde logo a relação entre arte e mercado e compreendeu a sua

²⁸⁷ NAPOLITANO, Marcos, *História & música*, pp. 66-7.

própria inserção nela, encarando os riscos de tratar do assunto²⁸⁸. Esse aspecto foi focalizado em um dos tópicos do capítulo 2 dessa dissertação.

Quanto à concepção de uma MPB como “expressão autêntica da brasilidade”, outro dos “mitos historiográficos” apontados por Napolitano, pode-se dizer que, embora Chico fosse (e continue sendo) muitas vezes associado à tendência “nacionalista e engajada”, a verdade é que sua obra desenvolve um permanente questionamento do que possa ser considerado uma “expressão autêntica da brasilidade”, até na medida em que discute o próprio conceito de *brasilidade* (como se viu nos capítulos 1 e 2).

A capacidade de “conscientização política” da MPB, bem como sua suposta “inspiração revolucionária” (indicados na terceira frase do fragmento), são aspectos igualmente presentes na obra do compositor, não de forma afirmativa, mas questionadora, como mostramos no capítulo 3.

Assim, o envolvimento de Chico Buarque com a MPB se desenvolveu de maneira particular, justamente porque sua relação com os conceitos encerrados na sigla sempre foi marcada por uma constante preocupação crítica. O mesmo Marcos Napolitano, como já vimos no levantamento da recepção crítica apresentado na “Introdução”, aponta para esse aspecto da obra, ao mostrar que ela problematiza o “lugar social da canção no Brasil, enfatizando a fugacidade do ato de cantar e os limites da música como amálgama de uma consciência social mais efetiva”²⁸⁹.

Convém lembrar que aqueles mitos historiográficos aludidos por Napolitano foram parcialmente formulados em meio a uma oposição à ditadura instaurada com o golpe de 1964. Essa circunstância poderia fortalecer as ligações de Chico Buarque com formulações semelhantes, já que seu nome ganharia destaque na luta contra a censura. De fato, tendo composições sistematicamente proibidas, suas estratégias de escape seriam conhecidas e comentadas como forma de resistência. Isso quer dizer que a condição de inimigo do regime não era uma falácia, nem apenas uma imagem. Não se pode negar o caráter político da canção buarqueana. Mas o que essa dissertação procurou mostrar é que sua obra foi além da crítica ao sistema e à censura, revelando a existência de outros mecanismos silenciadores, um deles particularmente afeito ao

²⁸⁸ O que, aliás, não foi privilégio dele. Os tropicalistas também enfrentaram a mesma situação e levaram adiante um projeto que visava apropriar-se dos mecanismos e dos espaços da indústria cultural.

²⁸⁹ NAPOLITANO, Marcos, *Seguindo a canção*, pp. 163-4.

universo artístico: aquele que a própria canção institui, ao se colocar como espaço privilegiado de contestação (conferir análise da música “Agora falando sério”, no capítulo 3).

Isso significa dizer que a obra de Chico Buarque continua a ser um desafio aos analistas, na medida em que parece estar sempre além de onde se pretende colocá-la. Quando se pensa que ela é resultado da criatividade de um artista ingênuo, como veiculavam certos jornalistas nos anos 1960, eis que surge um homem consciente de sua posição no cenário cultural e nos apresenta *Roda viva* e, mais tarde, *Construção*. Quando se tenta enquadrá-la em limites primários, configurando-a como *lírica* ou *política*, parte substancial dela se perde. Quando ela é posta como modelo de conduta engajada, ela escapa das afirmações categóricas inerentes a obras desse matiz. Quando se pretende elegê-la como modelo de afirmação do poder transformador da arte, ela coloca em xeque os próprios termos da classificação.

Esse movimento constante da obra sugeriu a Renata Mancini a aplicação do conceito de “entre lugares” para definir a preocupação com “universos fugidios a uma delimitação axiológica”, que evidencia a aversão do artista “à idéia do acabado, do bem delimitado, do estático, portanto”²⁹⁰. De fato, como essa dissertação mostrou, certas concepções de *arte* (particularmente voltada para o universo musical), *povo* e *Brasil* com as quais a obra dialoga são postas, transformadas, repostas, desconstruídas, resignificadas, até perderem a condição de certezas e ganharem a dimensão do impreciso, do indefinido, do interrogativo que se permite à arte.

Para finalizar, gostaria de retomar um passo fundamental da bibliografia crítica da obra buarqueana. Trata-se do trabalho desenvolvido por Adélia Bezerra de Meneses, desde a publicação de *Desenho mágico*, em 1982. Os conceitos que Adélia aplica à obra continuam válidos em sua essência: ainda se pode falar de uma “vertente crítica”, que recusa a realidade como ela se apresenta; por outro lado, a “variante utópica” merece os ajustes que a própria estudiosa já apontou²⁹¹, na medida em que se vive uma época de crise das utopias.

²⁹⁰ MANCINI, Renata, “Chico Buarque e a ótica do movimento”, p. 146 – as expressões destacadas fazem parte de fragmento já reproduzido na “Introdução”.

²⁹¹ Nos textos referidos ao longo desse trabalho e cujas indicações podem ser encontradas na Bibliografia.

Tais formulações foram o ponto de partida dessa dissertação. Sem ter a pretensão de abandoná-las, o que se procurou mostrar aqui é que a obra de Chico Buarque, sem deixar de apostar na Utopia, questionou-a; sem deixar de ser crítica, fez também a crítica da crítica. A dissertação chega aqui ao seu ponto final, reproduzindo palavras de José Guilherme Merquior: “A verdadeira crítica social não é só crítica da sociedade – é crítica da própria crítica social”²⁹².

²⁹² MERQUIOR, José Guilherme, “Capinam e a nova lírica”, *in: A astúcia da mimese – ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972, p. 192.

BIBLIOGRAFIA

GERAL

- ADORNO, Theodor, "Palestra sobre lírica e sociedade", *in: Notas de literatura I*. Tradução de Jorge B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003.
- ANDRADE, Mário de, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília: CNPq, 1988.
- BAHIANA, Ana Maria, *Nada será como antes – MPB anos 70, 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Ed. Senac, 2006.
- BAKHTIN, Mikhail, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*, trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec ; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoievski*, trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.
- BOSI, Alfredo, "Poesia resistência", *in: O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Ed. Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, pp. 139-192.
- CAMPOS, Augusto, *Balanço da bossa e outras bossas*. 3ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CARVALHO Filho, Paulo Machado de, *Histórias... que a história não contou*. Organizado por Carlos Coraúcci. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara, *Locuções tradicionais no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia ; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José, *Outras conversas sobre os jeitos da canção* (coleção "Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira", vol. 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- CONTIER, Araldo Daraya, "Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)", *in: Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 18, n. 35, pp. 13-52, 1998.
- DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIAS, Maria Tosta, *Os donos da voz – indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- DUTSCHKE, Rudi, "Dutschke: 'É preciso ultrapassar os conceitos antigos do socialismo'", *in: Revista Civilização Brasileira*, ano IV, nº 19-20. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, maio-agosto, 1968.
- GALVÃO, Walnice Nogueira, "MMPB: uma análise ideológica", *in: Saco de gatos – ensaios críticos*. 2ª ed., São Paulo: Duas Cidades, 1976, pp. 93-119.
- GALVÃO, Walnice Nogueira, "Nas asas de 1968: ramos, ritmos e rimas", *in: GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (organizadores), Rebeldes e contestadores – 1968: Brasil, França e Alemanha*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 1999. pp. 143-158.
- GOTO, Roberto, *Malandragem revisitada*. Campinas, SP: Pontes, 1988.

- JAMESON, Fredric, “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, *in: Novos Estudos Cebrap*, nº 12, junho/1985, pp.
- JAMESON, Fredric, *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed., trad. de Maria Elisa Cevasco, São Paulo: Ática, 2002.
- JAMESON, Fredric, *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed., São Paulo: Ed. Ática, 2002.
- LOPES, Paulo Eduardo, *A desinvenção do som – leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas (São Paulo): Ed. Pontes, 1999.
- MARX, Karl, “O 18 Brumário de Luís Bonaparte”, *in: Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. Tradução: Leandro Konder (Coleção “Os Pensadores”) 2ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- MATA, Roberto da, *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 4ª ed., Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- MELLO, Zuzana Homem de, *A era dos festivais – uma parábola*. 3ª ed., São Paulo: Ed. 34, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos, “A canção engajada nos anos 60”, *in: DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia (orgs.), Do samba canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará : Faperj 2003, pp. 127-134, pp. 130-1.
- NAPOLITANO, Marcos, *História & música – história cultural da música popular*. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos, *“Seguindo a canção”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume / Fapesp. 2001.
- ORLANDI, Eni, *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 2ª ed., Campinas (São Paulo): Ed. da Unicamp, 1993.
- RIDENTI, Marcelo, *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Ed. Record, 2000.
- SANDRONI, Carlos, “Adeus à MPB”, *in: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José, Outras conversas sobre o jeito da canção (Coleção Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira – volume 1)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 23-35.
- TATI, Luiz, *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- VILARINO, Ramon Casas, *A MPB em movimento – músicas, festivais e censura*. São Paulo: Ed. Olho d’água, 1999.

OBRAS SOBRE CHICO BUARQUE

- ARRABAL, José, “A palavra de Paulo Pontes”, *in: ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de, Teatro (coleção “O nacional e o popular na cultura brasileira”)*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CARVALHO, Gilberto, *Chico Buarque – análise poético-musical*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1982.
- CESAR, Ligia Vieira, *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Carlos (São Paulo): Ed. da Universidade Federal de São Carlos / São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 1993.
- Chico Buarque* (coleção “Nova história da música popular brasileira”, vol. 1). São Paulo: Ed. Abril, 2ª ed., 1976.

- ETHUR, Lucy Maria, *O dizer e a censura: o sujeito-intelectual cala, o sujeito-conselheiro canta*. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras, área de Estudos Lingüísticos da Universidade Federal de Santa Maria (Rio Grande do Sul), 1999.
- FERNANDES, Rinaldo de (org.), *Chico Buarque do Brasil – textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond : Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- FONTES, Maria Helena Sansão, *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999.
- FONTES, Virgínia, “Música popular e política no Brasil – Chico Buarque de Hollanda, poesia e política”, in: *Reflexões im-pertinentes: História e capitalismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2005, pp. 233-69.
- MAMMI, Lorenzo, “Canção do exílio”, in: MAMMI, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz, *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 9-29.
- MANCINI, Renata, “Chico Buarque e a ótica do movimento”, in: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, nos. 4/5. São Paulo: USP; Ed. 34, 2003, pp. 144-65.
- MAZON, José Vicente, *Chico Buarque: a construção da realidade social*. Dissertação de Mestrado – UNESP (Araraquara), 2002.
- MENESES, Adélia Bezerra de, “‘Terezinha’ ou uma pedagogia afetivo-sexual feminina”, in: *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- MENESES, Adélia Bezerra de, “Chico Buarque: criador e revelador de sentidos”, in: CHEDIAK, Almir, *Songbook – Chico Buarque – volume 3*. 3ª ed., Lumiar Editora, s/d., pp. 8-16. O texto reaparece em *Desenho mágico*. 3ª ed., São Paulo: Ateliê, 2002, pp. 239-252.
- MENESES, Adélia Bezerra de, “Do Eros politizado à Polis erotizada”, in: *Revista IDE*, nº 12. Publicação da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo, São Paulo, 1986, pp. 10-11.
- MENESES, Adélia Bezerra de, *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- MENESES, Adélia Bezerra de, *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial / Boitempo Editorial, 2000.
- MENESES, Adélia Bezerra, “As canções de exílio”, in: BOSI, Viviana (et alli) (orgs.), *O poema – leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. pp. 105-138.
- MENESES, Adélia, “Utopia renitente: Levantados do chão / Assentamento”, in: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José, *A cidade não mora mais em mim* (coleção “Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira”, vol. 3). Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 113-122.
- MIRANDA, Osmar Tadeu, *Chico: o poeta da fresta* (Belém do Pará: Paka-Tatu, 2001).
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro, “De quadrilha em quadrilha: Drummond em Chico Buarque de Hollanda”, in: BOSI, Viviana (et alli) (orgs.), *O poema – leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001
- RIBEIRO, Renato Janine, “A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda”, in: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José, *Outras conversas sobre os jeitos da canção* (coleção “Decantando a República – inventário

- histórico e político da canção popular moderna brasileira”, vol. 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, pp. 149-168.
- RIDENTI, Marcelo, “Visões do paraíso perdido – sociedade e política em Chico Buarque, a partir de uma leitura de *Benjamin*”, in: *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Ed. Record, 2000, pp. 225-264.
- ROUX, Richard, “‘Gota d’água’, de Chico Buarque et Paulo Pontes: samba, football et Marx – ‘Marx dribla Aristóteles, mas chuta na trave’”, in: *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, tome 46-7. Paris: Institute Français de Lisbonne, Editions Recherche sur les Civilizations, 1986-1987.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de, “Chico Buarque: a música contra o silêncio”, in: *Música popular e moderna poesia brasileira*. 2ª ed., Petrópolis: Ed. Vozes, 1980, pp. 99-104.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da, *A poética e a nova poética de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Editora e Distribuidora 3A Ltda., 1980.
- SILVA, Fernando Barros e, *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004 (Coleção *Folha explica*).
- SOUZA, Jessé de, “As metamorfoses do *malandro*”, in: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José, *A cidade não mora mais em mim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004 (coleção “Decantando a República – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira”, vol. 3).
- TATI, Luiz, “Dicção de Chico Buarque”, in: *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996, pp. 233-63.
- TATI, Luiz, “O cio da terra” e “Gota d’água”, in: *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- VASCONCELLOS, Gilberto, “De olho na fresta”, in: *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Ed. do Graal, 1977, pp. 37-72.
- WERNECK, Humberto, “Gol de letras”, in: BUARQUE, Chico, *Letra e música*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- WISNIK, Guilherme, “O artista e o tempo”, in: *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. pp. 241-259.
- WISNIK, José Miguel; WISNIK, Guilherme, “O artista e o tempo”, in: WISNIK, José Miguel, *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. pp. 241-259.
- ZAPPA, Regina, *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará : Prefeitura, 1999 (coleção “Perfis do Rio”, v. 26).

FONTES DE MÍDIA IMPRESSA (ARTIGOS, REPORTAGENS, ENTREVISTAS ETC.)

- “A nova trova cubana na voz de Pablo Milanês”, in: *Jornal Folha de São Paulo*, 26/10/83.
- “Aqui, nossa última entrevista”, in: *Jornal Folha de São Paulo*, 28/12/76. (Entrevista de Paulo Pontes)
- “Brasileiro, batuqueiro, encrenqueiro”, in: *Revista Veja*, n. 243, 2/5/73, pp. 46-50.
- “Calabar ganhou”, in: *Revista Veja*, n. 595, 30/1/80.
- “Canções de Chico são tema de pesquisa”, in: *Jornal da Unicamp*, ano II, n. 22, julho/1988, p. 10.
- “Cenas da próxima explosão”, in: *Jornal O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 6/4/86.

- “Chico Buarque em prosa e verso”, *in*: Revista *Cult*, nº 69, 2003.
- “Chico Buarque em Roma: ‘show para entendidos’”, *in*: Jornal *Folha de São Paulo*.
- “Chico Buarque estréia hoje na ‘Roda Viva’”, *in*: Jornal *O Estado de São Paulo*, 16/1/68.
- “Chico Buarque fala de estréia teatral”, *in*: Jornal *O Estado de São Paulo*, n. 28.430, ano 88, 17/12/67, p. 22.
- “Chico já é da Globo por cachê milionário”, *in*: Jornal *Folha de São Paulo*, 16/1/86.
- “Chico já está no ritmo”, *in*: Revista *Veja*, n. 44, 9/7/69, p. 57.
- “Chico, o craque de sempre”, *in*: Revista *Caros Amigos*, nº 21, dezembro / 1998.
- “Conjunção de astros”, Revista *Veja*, n. 920, 23/4/86.
- “Crítica criticada”, *in*: Revista *Veja*, n. 636, 12/11/80.
- “É Chico, lançando o livro da ‘Ópera do malandro’”, *in*: Jornal *Folha de São Paulo*, 30/8/78.
- “Erudito X popular”, *in*: Revista *Veja*, n. 160. 29/9/71. p. 62.
- “Fica proibida a divulgação de...”, *in*: Jornal *Folha de São Paulo*, 5/3/78, pp. 12-13.
- “Homem é tudo igual”, *in*: Revista *Trip*, nº 144, maio/2006 (entrevista a Fernando Eichenberg), pp. 58-69.
- “O censor como parceiro”, *in*: Jornal *Folha de São Paulo*, suplemento *Folhetim* nº 145, 28/10/1979, 14p. p. 3 (Série “Os anos 70”, nº 5: Música Popular) (entrevista a Ione Cirillo).**
- “O vulcão Chico”, *in*: Revista *Veja*, n. 641, 17/12/80.
- “Obra completa”, *in*: Revista *Veja*, n. 586, 28/11/79, p. 140.
- “Patrulha Odara” (Entrevista de Henfil a Ione Cirillo), *in*: Jornal *Folha de S. Paulo*, *Folhetim* nº 145, 28/10/1979. 14p. p. 14. (Série “Os anos 70”, nº 5: Música Popular)**
- “Triste é minha voz”, entrevista a Pedro Alexandre Sanches, *in*: jornal *Folha de São Paulo*, 6/11/1998.
- AG, FMS & CIA., Coluna “Pop”, *in*: Jornal *Correio da Manhã*, 26/1/68.
- ANDRADE, Carlos Drummond de, jornal *Correio da Manhã*, 14/10/1966.
- ARROJO, Maria José, “No canal 13, num especial para fazer o público rir e chorar”, *in*: Jornal *Folha de São Paulo*.
- BRAGA, Rubem, “‘Roda Viva’”, *in*: Jornal *Diário de Notícias*, 23/1/68.
- CASTRO, Ruy, “Você também está girando na Roda Viva”, *in*: Jornal *Correio da manhã*, 28/1/68.
- CHRYSÓSTOMO, Antônio, “Eu só podia resistir”, *in*: Revista *Veja*, 1976.
- DUTRA, Maria Helena, “É preciso cantar”, *in*: Revista *Veja*, n. 282, 30/2/74.
- ECHEVERRIA, Regina / SANTOS, Joaquim Ferreira dos, “Memórias de uma nação”, *in*: Revista *Veja*, nº 517, 2/8/78.
- ECHEVERRIA, Regina / VENTURA, Zuenir, “Política não dá prazer”, *in*: Revista *Isto é*, 13/4/83
- Entrevista ao Jornal *O Pasquim*, RJ, 2/4 a 9/4/70, n. 41. pp. 14-19.
- Entrevista ao Museu da Imagem e do Som, realizada em 11/11/1966.
- FLEXA, Jairo Arco e, “A seis mãos”, *in*: Revista *Veja*, n. 526, 4/10/78, p. 135.
- FLEXA, Jairo Arco e, “Apesar do governo” e “Calabar traiu Chico”, *in*: Revista *Veja*, n. 610, 14/5/80.
- FREITAS Jr., Osmar, “Um novo herói toma conta da televisão”, *in*: Jornal *Folha de São Paulo*, 27/12/78.

- GIRON, Luís Antônio, “O tempo passou, só Chico Buarque não viu”, *in: Jornal Folha de São Paulo*, 26/11/85, Ilustrada, p. 33.
- GREENHALGH, Laura, “Chico”, *in: Jornal da Tarde*, 2/9/78.
- Jornal *Última Hora*, 7 e 8 de setembro de 1974. Concedida a Mário Prata.
- L. M., “Roda Viva”, *in: Jornal O Estado de São Paulo*, 27/1/68.
- LESSA, Elsie, “Roda Viva”, *in: Jornal O Globo*, 30/1/68.
- LIMA, Alceu Amoroso, entrevista ao jornal *O Pasquim*, nº 13, Rio de Janeiro: 18 a 20 e poucos [sic] de setembro de 1969, p. 11.
- LOPES, Maria da Glória, “Um disco e muitos talentos reunidos”, *in: Jornal O Estado de São Paulo*, 30/3/83, p. 83.
- LOPES, Timóteo, “Operário-padrão da MPB”, *Revista Isto é*, 27/11/1985, p. 4.
- MACHADO, Nely, “Duas frases do ‘seu’ Mane”, *in: Jornal Diário de Notícias*, 27/1/68.
- MARCONDES, Geni, “O mito desnudado”, *in: Jornal O Dia*, 21/1/68.
- MARCONDES, Geni, “O strip-tease do bom menino”, *in: Jornal O Dia*, 28/1/68.
- MAYRINK, Geraldo, “Canções da colônia”, *in: Revista Veja*, n. 272, 21/11/73. p. 119.
- MAYRINK, Geraldo, “Vacas magras”, *in: Revista Veja* n. 329, 25/2/74, pp. 99-100.
- MENEZES, Adélia Bezerra de, “As canções de Chico: da ‘mão na mão’ à luta de classes”, *in: Jornal Correio Popular*, Suplemento “Domingo Cultura”, Campinas, 26/6/83.
- MENEZES, Adélia Bezerra de, “Do eros politizado à polis erotizada”, *in: Revista IDE*, s/d, pp. 10-11).
- MICHALSKI, Yan, “A voz ativa de ‘Roda viva’ (I)”, *in: Jornal do Brasil*, 30/1/1968.
- MICHALSKI, Yan, “A voz ativa de ‘Roda Viva’ (II)”, *in: Jornal do Brasil*, 31/1/68.
- MOTTA, Maria Helena, “Chico Buarque, um simpatizante do feminismo”, *in: Revista Mais*, ano III, n. 41, (1976)
- PAPPON, Thomas, “No calor do ritmo”, *in: Revista Bizz*, n. 33, abril/88. São Paulo: Ed. Azul, 94p. pp. 45-52.
- PARREIRAS, Lúcia, “Pequena história de um menino mal-comportado”, *in: Revista Ele e Ela*, n. 97, ano IX, maio/1977, pp. 18-25.
- PIMENTEL, Osmar, “Seresteiro, poeta e cantor – I”, *in: Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, ano 12, n. 563, 3/2/68, p. 6.
- PIMENTEL, Osmar, “Seresteiro, poeta e cantor – II”, *in: Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, ano 12, n. 564, 10/2/68, p. 6.
- REGIS, Flávio Eduardo de Macedo Soares, “A nova geração do samba”, *in: Revista da Civilização Brasileira*, ano I, nº 7, pp. 364-74. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, maio/1966.**
- RIBEIRO, Hamilton, “Chico põe nossa música na linha”, *in: Revista Realidade*, ano VI, n. 71, fevereiro/1972. pp. 15-24.
- SANTOS, Pedro Alexandre, *Folha de S. Paulo*, 31/10/98 – colhido no site chicobuarque.com.br.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos, “Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes”, *in: Revista Tempo Brasileiro*, nº 104. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, janeiro-março / 1991, pp. 49-64.
- SANZ, Luiz Alberto, “O impacto de ‘Roda Viva’”, *in: Jornal Última Hora*, 22/1/68.
- SOUZA, Tárík de, “Enfim juntos”, *in: Revista Veja*, n. 226, 3/1/73. p. 59.
- SOUZA, Tárík, “Coisas de gênios “ / “Velho gibi”, *in: Revista Veja*, n. 431, 8/12/76. p. 94.
- SOUZA, Tárík, “Por dentro”, *in: Revista Veja*, n. 327, 11/12/74. pp. 113-114.

SUZUKI Jr., Matinas, "Chico Buarque, poesia e política", *in: Jornal Folha de São Paulo*, 30/5/82, p. 61.
VAN JAJA, "Roda viva", *in: jornal Correio da manhã*, 24/1/1968, 2º caderno.
VAN JAJA. "Lançamento: Roda-Viva", *in: Jornal Correio da Manhã*, 17/1/68.
WERNECK, Humberto, "Chico Buarque" *in: Revista Playboy*, n. 43, fevereiro, 1979.
WOLFF, Fausto, "Roda Viva", *in: Jornal Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5/2/68.

SITE

www.chicobuarque.com.br

OBRAS DE CHICO BUARQUE

Álbuns (ordem cronológica)

Chico Buarque de Hollanda, 1966.
Chico Buarque de Hollanda – volume 2, 1967.
Morte e vida severina, 1966.
Chico Buarque de Hollanda – volume 3, 1968.
Chico Buarque de Hollanda – volume 4, 1970.
Construção, 1971.
Quando o carnaval chegar, 1972.
Caetano e Chico juntos e ao vivo, 1972.
Chico canta, 1973.
Sinal fechado, 1974.
Chico Buarque e Maria Bethânia ao vivo, 1975.
Meus caros amigos, 1976.
Os saltimbancos, 1977.
Gota d'água, 1977.
Chico Buarque, 1978.
Ópera do malandro, 1979.
Vida, 180.
Almanaque, 1981.
Os saltimbancos trapalhões, 1981.
Chico Buarque en español, 1982.
Para viver um grande amor, 1983.
O grande circo místico, 1983.
Chico Buarque, 1984.
O corsário do rei, 1985.
Ópera do malandro (trilha sonora do filme de Ruy Guerra) 1985.
O malandro, 1985.
Melhores momentos de Chico & Caetano, 1986.
Francisco, 1987.
Dança da meia-lua, 1988.
Chico Buarque, 1989.
Chico Buarque ao vivo – Paris, Le Zenith, 1990.
Paratodos, 1993.

Uma palavra 1995.
Terra, 1997.
As cidades, 1998.
Chico ao vivo, 1999.
Cambaio, 2001.
Carioca, 2006.

Peças de teatro

BUARQUE, Chico, *Ópera do malandro*. São Paulo: Livraria Cultura Ed., 1978, p. 19.
BUARQUE, Chico, *Roda viva*. Ed. Sabiá, 1968.
BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy, *Calabar, o elogio da traição*. 5ª ed., São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo, *Gota d'água*. 16ª ed., Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1987.

Outros

A banda – manuscritos de Chico Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo Ltda, 1966.
Chico Buarque – Letra e música. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
Livreto do ballet *O grande circo místico*, editado por ShowBras, julho/agosto, 1983.
Os saltimbancos (original de Sérgio Bardotti e Luiz Enriquez, traduzido por Chico Buarque). Edição de Escalada Produções Artísticas, s/d.

DVDs (ordem cronológica)

Chico e as cidades, 2001.
Chico ou O país da delicadeza perdida, 2003.
Box Chico (4 caixas, com 3 DVDs cada uma), RWR Produções / EMI, 2005-2006.