

CHICO BUARQUE, SINAL ABERTO!

Sylvia Cyntrão (Org.)

Chico Buarque, sinal aberto!

© 2015 Sylvia Cyntrão

Este livro segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.

Coordenação editorial

Isadora Travassos

Produção editorial

Eduardo Süssekind

Rodrigo Fontoura

Sofia Soter

Victoria Rabello

Revisão

Bruno Lima

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C46

Chico Buarque, sinal aberto! / organização Sylvia Cyntrão. - 1. ed. - Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

ISBN 978-85-421-0324-3

1. Música - Brasil - História e crítica. 2. Literatura brasileira - História e crítica. 3. Criação (Literária, artística, etc.). I. Cyntrão, Sylvia.

14-18486

CDD: 780.981

CDU: 78(81)

2015

Viveiros de Castro Editora Ltda.

Rua Visconde de Pirajá, 580/ sl. 320 – Ipanema

Rio de Janeiro – RJ – cep 22410-902

Tel. (21) 2540-0076

editora@7letras.com.br – www.7letras.com.br

Sumário

O que seria? <i>Enrique Huelva Unternbäumen</i>	9
O que é? <i>Sylvia Cyntrão</i>	11
OS CONTEXTOS HISTÓRICOS EM CHICO BUARQUE	
Ironia, humor e tradição em Chico Buarque <i>Clodo Ferreira</i>	15
Palavras de um ouvinte e admirador <i>Hermenegildo Bastos</i>	20
Um “cantor atormentado”: “Sinhá”, de Chico Buarque e João Bosco, e as origens da canção brasileira <i>Manoel Dourado Bastos</i>	24
GÊNERO E MEMÓRIA EM CHICO BUARQUE	
Chico Buarque, ou como nasce a emoção estética <i>Cláudia Falluh Balduino Ferreira</i>	33
As mulheres na poética da <i>Ópera do malandro</i> <i>Elga Pérez Laborde</i>	38
Chico Buarque: confrontado e confrontador <i>Rinaldo de Fernandes</i>	45
<i>Quem sou eu para falar...</i> do Chico <i>Sara Almarza</i>	52

CHICO ENSINA		A hipermodernidade revelada em “Querido diário” <i>Brunna Guedes Marques de Lima</i>	149
Chico Buarque e o ensino de gramática <i>Rozana Reigota Naves</i>	63	“Ode aos ratos”: a exaltação carnavalizada do homem <i>Elizabete Barros de Sousa Lima</i>	156
Chico Buarque em sala de aula <i>Ludmila Gondim</i>	72	Um cálice de versos e imagens: Chico Buarque e Arthur Omar <i>Kelly Fabíola Viana dos Santos</i>	162
A intertextualidade em Chico Buarque <i>Marcia Elizabeth Bortone</i>	77	O cinema literário de Chico Buarque: tradução coletiva nos tempos da ditadura militar no Brasil <i>Lemuel da Cruz Gandara</i>	167
CHICO DERRAMADO		Pelo olho mágico: uma visão pós-moderna da identidade em <i>Estorvo</i> e <i>Budapeste</i> <i>Márcia Fernandes Ribeiro</i>	173
Chico além da realidade <i>José Castello</i>	91	<i>Textamentos</i> e estradas tortas até o fim: Affonso Romano de Sant’Anna e Chico Buarque <i>Maxçuny A. N. da Silva</i>	177
Histórias de Chico Buarque <i>Luis Turiba</i>	96		
CHICO BUARQUE MULTIARTISTA		Chico Buarque – meu falso mentiroso <i>Júlio Diniz</i>	183
A série literária e a MPB <i>Anazildo Vasconcelos da Silva</i>	103		
Mia Couto, leitor de Chico Buarque: um novo perfume para a antiga valsa <i>Ana Claudia da Silva</i>	111		
De ópera em ópera, “o malandro anda assim de fiéis”! <i>André Luís Gomes</i>	119		
A poética dos desvalidos na construção da cidadania estética <i>José Mauro Barbosa Ribeiro</i>	127		
Mão e contramão em Chico Buarque <i>Sylvia Cyntrão</i>	135		
CHICO BUARQUE E A LITERATURA NA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA: O SINAL ABERTO DAS PESQUISAS MULTIFACES			
Um hífen entre dois mundos: canção dialógica no “fado tropical” de Chico Buarque <i>Ana Clara Magalhães de Medeiros</i> <i>Augusto Rodrigues da Silva Junior</i>	143		
		SOBRE OS AUTORES	201

O que seria?

Enrique Huelva Unternbäumen

Em meio a um desses eternos e inócuos debates sobre a importância de uma determinada área de conhecimento em comparação a, ou melhor, em detrimento de outra ou outras, certamente já cansado de ouvir os mesmos argumentos vazios de sempre, o historiador Reinhart Koselleck interrompeu os debatentes com a seguinte pergunta retórica: “quem contribuiu mais para o desenvolvimento da *conditio* humana e o avanço da humanidade: Albert Einstein ou William Shakespeare? Max Planck ou Michelangelo? Kant ou Newton?”. A pergunta impactou como se se tratasse de uma invocação daquela outra, mãe de todas as perguntas retóricas, proferida por Cícero nas suas Catilinárias: “Até quando abusarás, Catalina, da nossa paciência?”.

Não é a minha intenção abusar da de vocês nem ignorar o sábio conselho que, para o bom entendedor, inerem as palavras de Koselleck. Contudo, peço licença para sugerir-lhes realizar um dos exercícios mentais que decorreriam da tentativa de fornecer uma resposta às interrogativas do historiador: como seria o mundo sem Michelangelo? E sem Shakespeare? E sem Newton?

Estendo o contrafactual ao motivo do nosso encontro de hoje: como seríamos sem Chico Buarque? Como seria a sociedade brasileira sem Chico Buarque de Hollanda?

Onde estaríamos se não houvesse amado daquela vez como se fosse a última e não tivesse atravessado a rua com o seu passo tímido? Teríamos bebido daquela bebida amarga, tragado a dor e engolido a labuta? Teríamos lançado o nosso grito desumano e inventado o nosso próprio pecado? Dormiria ainda a nossa pátria, mãe tão distraída, sem perceber que era subtraída em tenebrosas transações? Ou talvez o samba, a viola e a roseira/ a fogueira não teria queimado/ e nada disso teria sido apenas uma ilusão passageira?

E o que saberia eu sobre o meu amor? Seria a casa ainda sua, quando você precisasse de mim? Olhos nos olhos: será que ainda gostaria de ver

como suporta me ver tão feliz? Ainda prometeria te querer até o amor cair? Ainda te reencontraria/ com certeza/ a tempo/ num tempo da delicadeza? Ou, quem sabe, afobado, acharia que amores são sempre amáveis/ e futuros amantes, quiçá, se amariam/ sem saber/ com o amor que eu um dia/ deixei para você?

Conheceríamos a Teresinha, a Rita, a Rosa, a Bárbara, a Ana de Amsterdam, a Joana francesa? Que teria sido feito da maldita Geni? Quem teria arrasado o meu projeto de vida, acabado com a minha lira, levado o meu sorriso, e arrancado do peito o que me é de direito? Confesso, foi aquela mulher! A Angélica, a Carolina, a Cecília, aquela, que é dançarina, aquela que faz cinema, essa moça que está diferente, aquela pequena que me faz pensar, aquela que me obriga a rimar a curta novela com o tanto que eu sou feliz com ela.

Não tenho uma resposta certa a estas perguntas. Certamente sem o Chico seríamos diferentes, provavelmente mais pobres, quiçá piores. Pelo que me diz respeito, confesso que, embora estrangeiro outrora, não me sinto estranho na companhia do Chico e não são poucas as vezes/ que largo o afazer/ e me pego em sonhos a navegar/ numa valsinha que me vai levando/ e que, mesmo com o nada feito/ com a sala escura/ com um nó no peito/ me acompanha e faz/ que o dia amanheça em paz.

O que é?

Sylvia Cyntrão

*Talvez o mundo não seja pequeno
nem seja a vida um fato consumado*

CHICO BUARQUE, *Cálice*

Esta é a terceira edição, agora disponibilizada em livro, do Simpósio de Crítica de Poesia do Programa de Pós-Graduação em Literaturas do Instituto de Letras da UnB, apoiado pelo Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Capes, Fundação de Apoio à Pesquisa do DF e por muitos amigos e amigas que fomos agregando no caminho, bastando apenas pronunciar duas palavras mágicas: Chico Buarque.

Vale aqui um breve histórico dessa ideia de um Simpósio com foco em poesia e canção que nasceu junto com a criação do Grupo de Performance e Pesquisa Poéticas Contemporâneas, o VIVOVERSO, em 2007. A proposta era a de propiciar uma reflexão ampla e crítica sobre a representação poética literária contemporânea. Com esse objetivo, especialistas da área na casa, bem como convidados das cinco regiões brasileiras e convidados internacionais, já estiveram entre nós para debater as relações da poesia com as outras artes e áreas do conhecimento. O I Simpósio, “Poesia: lugar do contemporâneo”, em 2008, e o II Simpósio, “Poesia: olhares e lugares”, em 2010, propiciaram a construção de novas competências na investigação do texto poético.

O primeiro evento integrou a Programação da I Bienal Internacional de Poesia (I BIP), coordenada pelo poeta, diretor da Biblioteca Nacional de Brasília à época, Antonio Miranda, e homenageou o poeta Affonso Romano de Sant’Anna, em presença. Para nossa alegria, o espetáculo “Fale-me de amor”, do Grupo VIVOVERSO, e o próprio Affonso levaram um grande público à abertura da Bienal, no Conjunto Cultural da República. Já o II Simpósio elegeu o cancionista e poeta Oswaldo Montenegro, que esteve presente para receber a homenagem, por ocasião dos 50 anos da capital. Também para ele aconteceu uma energizada apresentação com muita poesia e música, como para Chico Buarque, embora este em ausência, no 2014 de homenagem aos seus 70 anos e 40 do disco *Sinal fechado*.

Nesta edição, a terceira, o Simpósio “Quem canta comigo? Chico Buarque, sinal aberto!” elegeu este que é um dos maiores ícones da cena artística brasileira e internacional. O valor social da arte múltipla do compositor, cantor e escritor, cuja postura de resistência à época da ditadura militar tem servido como inspiração a gerações, visto que sua obra cobre meio século da história do Brasil, é explicitada tanto pelas referências qualitativas como quantitativas, tendo ele produzido mais de 500 canções, roteiros para teatro, cinema e dança, além de cinco romances.

Agradeço aos convidados, aos colegas da UnB e alunos que, na preparação desse evento, mostraram, como um dia disse Chico Buarque, em “Cálice”, que “talvez o mundo não seja pequeno/ nem seja a vida um fato consumado”. Em função de sua presença e agora com sua contribuição, o nosso universo crítico literário contribui para expandir a fortuna crítica sobre o artista, atualizando a leitura de parte de sua extensa obra.

Para concluir, informo que, apesar das muitas tentativas, não conseguimos a presença física do homenageado. Mas não nos conformamos muito com isso. Sobre o convite para que Chico Buarque de Hollanda esteja entre nós, sempre nos empenharemos. “Quem sabe um dia, por descuido ou poesia...”

Destaco o apoio do diretor do nosso Instituto de Letras, Professor Enrique Huelva – especial sensibilidade entre nós, e agradeço (nunca o bastante) seu incentivo às nossas intervenções poéticas, uma vez mais.

Como todos sabemos, com Enrique Huelva não há “o que será”.

Pois sempre é.

OS CONTEXTOS HISTÓRICOS EM CHICO BUARQUE

Ironia, humor e tradição em Chico Buarque

Clodo Ferreira

Qual a contribuição do genial Chico Buarque aos compositores brasileiros? A resposta a esta questão é quase impossível, tamanha a variedade de influências dele sobre a arte de fazer música popular. Além de seu papel indiscutível na cultura e na política, o autor permitiu avanços na perspectiva estética. Poucos tiveram obra tão profícua que resultou em verdadeiros clássicos da discografia nacional. Sua produção permite inúmeros recortes, dada a capacidade de empatia, de escrever a partir do olhar de tantas personagens incorporadas.

Quando apareceu no fervor dos festivais da década de 1960, veio com uma chama de criatividade e propostas estéticas (MELLO, 2003). Mas manteve, ao mesmo tempo, uma linha de continuidade intencional nas águas caudalosas da tradição.

A observação de que Chico conserva e, simultaneamente, supera a tradição, fica evidente quanto aos gêneros que adotou. No seu surgimento, enquanto a Jovem Guarda se alinhou às correntes internacionais do rock, Chico permaneceu fiel aos ritmos nacionais. Ele procurava estar próximo do maxixe, gênero anterior ao samba até hoje não plenamente resgatado. Em *Bom tempo*, usa as levadas do maxixe. Diz um trecho da letra:

Ando cansado da lida
Preocupada, corrida, surrada, batida
Dos dias meus
Mas uma vez na vida
Eu vou viver a vida
Que eu pedi a Deus

Os sambas são explícitos em Chico, especialmente quando insiste nos caminhos *melódicos dos sambistas dos anos 1930/1940*. O samba foi adotado como uma música-símbolo da nação no início do século passado (VIANA, 2002), embora sendo tipicamente carioca. Ele incorporou a influência dos bossa-novistas, com quem desenvolveu parcerias, a exemplo de Tom Jobim e Vinicius de Moraes (CASTRO, 2007). Há um interesse

pelas modinhas e canções de roda, onde buscou inspiração, como em *Terezinha*, construída a partir de cantos tradicionais:

O terceiro me chegou
Como quem chega do nada:
Ele não me trouxe nada,
Também nada perguntou.

Uma demonstração de que Chico respeitava os ecos do passado vem de seu encontro com Mário Reis. Mário foi um dos pais do canto brasileiro. Foi uma criação de Sinhô, nos anos de 1920. Sinhô convenceu Mário Reis a inaugurar uma forma de canto em contraponto aos tenores da moda. O estilo vocal de Francisco Alves e Vicente Celestino dominavam, quando Sinhô provocou a existência da dupla Francisco Alves e Mário Reis. Uma voz grandiosa em dueto com uma voz suave, ritmada, um canto moderno. Mário abandonou a carreira aos 36 anos por motivos não sabidos. Aos 65 anos, resolveu gravar um disco temporão, lembrando sucessos e lançando coisas novas. Entre as novidades, estavam duas joias do jovem Chico. Uma foi *Bolsa de Amores*, cortada pela censura e mantida inédita até a reedição do disco.

A outra canção de Chico que Mário Reis gravou foi a *Banda*. Ao lançar o disco, Mário teve uma plateia de convidados, onde Chico foi incluído. Nessa ocasião, Chico confidenciou a Mário que havia composto *A Banda* pensando na interpretação dele (GIRON, 2001). Mais uma vez, ficava patente que Chico prezava a música de todos os tempos.

Ainda falando dos gêneros, preferia as valsas, as modinhas, os boleros e canções. A propósito, gostava de nome dos gêneros, como *Valsinha*, com Vinicius de Moraes.

Existe um viés entre os bons letristas que se caracteriza pela dose salutar de ironia e humor. Tal linhagem de autores terminou por criar uma tradição, a partir da primeira década do século XX. O nacionalismo em Chico Buarque não tem paralelo com o nacionalismo do Estado Novo. O tempo de Vargas refletia o surto nacionalista dos anos 1930/1940, quando os países procuravam ter sua cultura como identidade para se afirmar no cenário internacional entre as grandes guerras mundiais (ORTIZ, 1985). O caráter nacional na geração de Chico funcionava como resposta ao imperialismo norte-americano. Portanto, ali não era o antigo nacionalismo tropical, mas um posicionamento político diante da invasão cultural estrangeira. Chico,

entretanto, não optou pelo tom panfletário. Havia sutileza no seu posicionamento, o que lhe valeu vaias nos festivais. O tempo mostrou que as propostas eram contundentes e as vaias restaram como uma incompreensão.

Chico reverbera uma vocação. A música popular, desde seus primórdios, descobriu ironia e humor entre seus compositores mais brilhantes. O jornalista Lúcio Rangel havia identificado tal marca. Em suas crônicas, Lúcio nunca escondeu seus letristas preferidos. Em sua lista apareciam algumas figuras que se repetiam. As mais constantes eram Sinhô, Noel Rosa e Orestes Barbosa (RANGEL, 2007). Entre eles, saltam aos olhos a ironia e humor. Concordando com a percepção de Lúcio Rangel, observa-se o traço que une os bons letristas.

O carioca Sinhô pode ser considerado um dos pioneiros dos letristas da música urbana. A indústria fonográfica encontrou nele um fértil compositor na década de 1920, com mais de 150 músicas gravadas. Ele demonstrava a habilidade nos versos pré-modernos e cheios de malícia. Isso numa época em que as letras se derramavam em lágrimas e pompas. No teatro de revista – ou teatro de rebolado –, Sinhô surpreendia por linguagem descontraída e inteligente. O teatro de rebolado exibia peças com críticas aos costumes e se prestava à pura diversão. Uma linguagem direta e debochada que encantava as plateias (PAIVA, 1991). Numa canção simples de amor, Sinhô escreveu essa preciosidade intitulada *Maldito costume*:

Eu juro acabar com esse costume que você tem
Falando de mim, dizendo horrores
E me querendo bem

A descontração dos versos, a leveza e a inteligência sutil presentes nas primeiras gravações do Brasil urbano implantou uma dinastia de letristas com o perfil que Chico Buarque encarnou em décadas posteriores.

Numa ordem cronológica, outro exemplo vem de Orestes Barbosa. Sua versatilidade ficou consagrada na letra de *Chão de estrelas*, musicada por Sílvio Caldas. Ele escreveu em *Positivismo*, sua parceria com Noel Rosa:

A verdade meu amor
Mora num poço
É Pilatos lá na Bíblia quem nos diz
E também faleceu
Por teu pescoço
O infeliz autor da guilhotina de Paris

O próprio Noel Rosa, que conviveu com Sinhô e Orestes, foi um dos antecessores do modo de compor que se firmou em Chico. Noel parece ainda mais próximo, quando coloca a cultura popular numa perspectiva de crítica social quase *chaplíniana*. Aqui temos uma cena que transparece nos versos de *Pela décima vez*, numa poética buarquiana:

Joguei meu cigarro no chão e pisei
Sem mais nenhum aquele mesmo apanhei e fumei
Através da fumaça neguei minha raça chorando, a repetir:
Ela é o veneno que eu escolhi pra morrer sem sentir

O repertório de Noel é rico em exemplos dessa forma sagaz de compor. Mesmo se tratando das mágoas amorosas e desastres afetivos, permanece o fio da ironia. A modernidade com que descreve uma visita quando ele estava ausente mostra como é um perfeito antecipador de Chico, especialmente nos versos de *Só pode ser você*:

Você mandou lembranças e foi logo embora
Sem dizer qual o primeiro nome
De tal visita
Mais cruel, mais bonita que sincera
E pelas informações que recebi já vi
Que essa ilustre visita era você
Porque não existe nessa vida
Pessoa mais fingida
Do que você

A fleuma que Chico desenvolveu nos anos de 1970 e 1980 não ficou no passado, mas se aperfeiçoou com o tempo. Pode ser que alguém julgue que o compositor teve seu melhor momento naquele passado de glória incontestável. Tal conclusão não parece se confirmar. A obra de Chico Buarque a partir dos anos 2000 mostra claramente uma sequência aprimorada de sua capacidade expressiva. Qualquer dúvida, é só conferir a preciosidade na letra de “Sinhá”, musicada por João Bosco, lançado em 2011:

Para que me pôr no tronco
Para que me aleijar
Eu juro a vosmecê
Que nunca vi Sinhá
Por que me faz tão mal
Com olhos tão azuis
Me benzo com o sinal
Da santa cruz.

E, para terminar, a perfeição dos versos de *A moça do sonho*, com melodia de Edu Lobo, de 2001:

Há de haver algum lugar
Um confuso casarão
Onde os sonhos serão reais
E a vida não
Por ali reinaria meu bem
Com seus risos, seus ais, sua tez
E uma cama onde à noite
Sonhasse comigo
Talvez

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- GIRON, Luis Antonio. *Mário Reis, o fino do samba*. São Paulo: Ed 34, 2001.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003. 528 p. (Coleção Todos os Cantos, 24).
- ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz e outras notas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- SANDRONI, C. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001.
- VIANNA, H. *O mistério do samba*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2002.

Palavras de um ouvinte e admirador

Hermenegildo Bastos

Falo de um tema que é comum a todos nós: um artista multifacetado como Chico Buarque. Falar apenas do músico já é alguma coisa muito grande. A presença da tradição na música de Chico e também a variedade da tradição são fatores decisivos em sua produção: a valsinha, o samba, o maxixe são exemplos disso. Essa variedade também é algo decisivo e se faz presente na letra, em algo que normalmente os estudiosos de literatura chamam de “eu lírico”, ou de voz lírica, termos mais ou menos úteis em determinados momentos. De qualquer maneira, “eu lírico” é aquela voz que diz “eu”, voz que nem sempre é explícita no texto e que, quanto menos explícita, ganha uma importância maior.

Aqui cabe uma ressalva, que, na verdade, é uma desvantagem: não conheço música, de maneira que não discorro sobre uma canção de Chico Buarque, mas apenas sobre a letra, pois a música conheço apenas por ouvir, não tenho conhecimento musical. Isso empobrece a leitura de uma canção que, sem dúvida, é uma unidade. A unidade entre música e letra não quer dizer que elas não conservem disparidades. Muitas vezes, a unidade está na diversidade.

Na variedade de Chico Buarque há um Chico mais lírico, que todos nós conhecemos. Há um Chico que fala muito em primeira pessoa, que fala dos seus desencontros amorosos e que nem são apenas amorosos, são também nitidamente históricos, políticos. Isso não é muito difícil de se encontrar e identificar no texto. Há um outro Chico mais ligado à tradição do maxixe, do samba do morro, do samba do malandro. Há um Chico, ainda, que fala, como todos nós sabemos, na voz da mulher. Então, essa variedade toda é de uma riqueza incrível, mas como falar dessa variedade sem diminuí-la? É um risco. Tentarei apresentar um pouco dessa variedade sem diminuí-la. Para tanto, é preciso conceituar um pouco.

De toda essa variedade, há alguma coisa que me parece muito presente em Chico Buarque que é a crítica da própria arte. Essa é uma coisa que

talvez nos ajude a entender a variedade. O Chico está cantando, poetando, mas está sempre falando dos limites da sua arte. Isso é algo muito forte, chega, às vezes, a ser brutal na sua verdade: o mundo não tem lugar para a arte ou ela se encontra no mundo de uma maneira mais ou menos desvantajosa. O artista mostra como o mundo é maior, mas também como o mundo é menor. É essa ambiguidade, mais que isso, uma contradição, que talvez seja tão forte em Chico Buarque: fazemos arte, mas na hora “H” a banda vai se retirar para o mundo continuar igual ao que era. Esta é, com muitas variações dentro de uma obra tão rica, alguma coisa que nos dá uma pista para entender essa variedade.

Às vezes esse desconforto artístico é mais lírico, no sentido de que esta voz, de uma certa maneira, encontra alguma forma de apoio na própria arte e, de algum modo, o mundo já não é tão ruim porque eu posso fazer a minha arte. Contraponho essa “minha arte” a um mundo maior ou menor, mas ela me acolhe, abriga-me nesse mundo complicado. Essa é uma parte da variedade, entretanto há uma outra que traz consigo maior contundência.

Há certos momentos de maior contundência em que a voz não encontra abrigo nem acolhimento e o desconforto cresce. De uma certa forma, torna essa obra não só mais contundente, como também mais agressiva. Esse início muito precário de organização da variedade, que seguramente não é nada original, já foi feito por vários outros estudiosos, mas pode ser um caminho para nos organizar e nos encontrar aí dentro do problema. A música a ser comentada é “Cantando no toró”.

O tema da nossa mesa é contextos históricos. Sobre isso, situo-a dizendo que é do LP *Francisco*, de 1987. Em termos de contextos históricos, lembremos que é o ano que antecede as “Diretas já”, o apogeu desse movimento, mas ao mesmo tempo o fracasso. O fracasso – todos nós sabemos por que as “Diretas já” foi uma luta minada por dentro pelos militares e seus comparsas civis.

Chico Buarque, bem como todo artista, tem o desafio de encontrar o contexto histórico não como uma coisa externa à obra, mas como internalizado nela, e aí nos colocamos no universo da crítica dialética. Quer dizer: o contexto histórico não está fora da obra, está internalizado. Como diz o mestre Antonio Candido, o contexto histórico só tem sentido quando é internalizado na obra, quando se torna, por exemplo, voz lírica, imagem, tom etc.

Para falar de contexto histórico, na música “Cantando no toró” ainda salta uma outra vertente analítica: é impossível não ouvir um eco de “Cantando na chuva”. Então, interessa muito a questão de como os artistas dialogam entre si, apropriam-se de temas etc. Há que recorrer à letra para desenvolver essas poucas e parcas ideias:

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

Mas olha só
Um samba de cócoras em terra de sapo
Sapateando no toró

Cantando e sambando na lama de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que dar lição
Quase rodando, caindo de boca
Mas com um pouco de imaginação
Sambando na lama sem tocar o chão

[...]

Cantando e sambando na lama de sapato branco, glorioso
Um grande artista tem que dar o que tem e o que não tem
Tocando a bola no segundo tempo
Atrás de tempo, sempre tempo vem
Sambando na lama, amigo, e tudo bem

[...]

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

Como se aproximar de uma música dessas? Ou de uma letra como essa? Aproximo-me dela pela palavra “amigo”. Porque, aqui, não há “eu sambo na lama”, não há a tal da voz que se assume diretamente o “eu”, mas há um amigo, o diálogo que também não é raro em Chico Buarque. Esse amigo é realmente um índice da voz lírica, essa voz lírica fala de música, fala de país, fala de dinheiro, de pessoas sujeitadas, fala também de uma arte acorada e de um artista que tem que dar o tom, tem que dar o que

tem. Ao mesmo tempo uma arte acorada, mas também, contraditoriamente, uma arte capaz de revidar.

Então, é essa a conversa com o amigo que nos interessa. Conversa que é a de um músico falando sobre sua arte, nesta situação, com alguém – o leitor, provavelmente. O que é interessante nesta letra, referindo-me ao que havia dito sobre variedade, aqui a contundência é muito maior. Por um lado, a arte aparece como alguma coisa que se submete a uma situação que é mais ou menos a da venda, da compra e venda da arte. No entanto, eu faço essa arte. Invisto nela como arte e brigo por ela como arte. Quer dizer: o nosso universo, nosso horizonte que tentamos desenhar está aí: o mundo não é bom o suficiente para minha arte. Ou então, se quisermos dizer o contrário, a minha arte não é boa o suficiente para o mundo, porque ela não é capaz de transformá-lo.

Ora, a arte não transforma o mundo. O que transforma o mundo é a ação humana em outros sentidos. A arte pode, contudo, orientar o leitor ou o ouvinte para saber qual o mundo melhor. Essa contundência é que aqui está, “e o ditado como é: festa acabada, músicos a pé”. Notem que o artista ou o músico “passa o boné”, “o artista tem que dar o tom, tem que dar o que tem, tem que estar feliz”, mas se consegue dizer isso, distancia-se daquilo mesmo que quer representar.

O que temos aqui, fundamentalmente, é uma representação do artista brasileiro, do músico, digamos em 1987, para sermos mais precisos. Acredita-se que, com esta canção, sobre a qual posso falar somente da letra, Chico Buarque consegue realizar a plenitude da arte, que é fazer com que o leitor saia melhor depois que a ouviu ou a leu. Esse é o papel evidentemente daquilo que György Lukács chamava de *catarse*. Essa arte, portanto, realiza plenamente o efeito catártico. Depois que lemos “Cantando no toró” poderíamos falar um pouco mais sobre isso. Todos nós entendemos o que é a arte, o que é o mundo e como tudo isso precisa realmente mudar: isso é o que Chico Buarque nos ensina.

Um “cantor atormentado”:¹ “Sinhá”, de Chico Buarque e João Bosco, e as origens da canção brasileira

Manoel Dourado Bastos

Para meu pai, mestre de vida inteira

Pretendo aqui desdobrar algumas considerações de Walter Garcia em seus últimos textos (“Radicalismo à brasileira” e “Elementos para a crítica da estética dos Racionais MC’s [1990-2006]”, ambos de 2013). Walter Garcia reanimou a crítica dialética tendo a canção popular comercial brasileira como escopo. Já tive a oportunidade de dizê-lo pessoalmente como acho sua empreitada nesses dois textos o que de mais relevante se produziu sobre o assunto. O que segue é um esforço em somar forças nesse caminho de interpretação.

Chico Buarque é um cancionista que sempre mirou alto. Não só porque cada canção sua resulta de um processo meditativo, pacientemente interessado no árduo e delicado trabalho de articulação de letra e música, mas porque essa articulação relaciona-se a uma outra, aquela que diz respeito à dinâmica dialética entre formas artísticas e processos sociais. Numa mesa dedicada aos “contextos históricos na obra musical de Chico Buarque”, é interessante estar atento ao que poderíamos chamar de “trabalho da forma”, em que a fatura cancional organiza artisticamente elementos do processo social de que faz parte. Aliás, trata-se de uma lição cara à crítica literária dialética, que no Brasil foi ganhando força justamente naquele período em que Chico Buarque começa a despontar como um dos grandes cancionistas brasileiros.

Quero arriscar aqui uma interpretação de uma canção do último álbum de Chico Buarque, de 2011, em parceria com João Bosco. Talvez

¹ Dividi a mesa em que esse texto foi apresentado com Clodo Ferreira e meu pai, Hermenegildo Bastos, numa de suas primeiras atividades como professor titular aposentado de Literatura Brasileira da UnB.

uma expectativa coerente de uma mesa sobre contextos históricos seja a de rememorar períodos da obra do cancionista em correlação mais ou menos imediata com o infame “pano de fundo histórico”. Assim, a canção é como que jogada num contexto do qual ela acaba apenas sendo um exemplo genérico. O trabalho da forma em Chico, porém, exige um pouco mais do que história como pano de fundo. A história é muito mais que a somatória de eventos numa cronologia. E uma canção é um jeito de se ligar com a história que não aceita a linearidade entre as formas artísticas e os processos sociais. Assim, entendo que “contextos históricos na obra musical de Chico Buarque” nos remeta à canção como uma forma específica e especial de conhecimento da história. Uma maneira de demonstrar a relação dialética entre canção e história em Chico Buarque (mas não só!) é recorrendo ao seguinte expediente: a interpretação de uma canção de Chico cuja referência histórica seja (aparentemente) remota. “Sinhá” é essa canção.

De início, a canção caracteriza-se pela história da violência de um senhor contada por um escravo violentado, mas as determinações do desenrolar temático da canção já não são tão evidentes. Trata-se de um diálogo liricizado, como se o discurso do escravo, ao dar respostas justificativas e suplicantes ao senhor de engenho, fosse engendrado por meio de um eu-lírico? Indo um pouco mais longe, do ponto de vista da teoria dos gêneros, essa canção que se apresenta como a confluência de um fundamento dramático (o diálogo entre escravo e senhor de engenho) determinada por um caráter lírico (o diálogo, de fato, é formalizando do ponto de vista de um eu, que de algum modo torna-se o centro e a medida do mundo) que nos narra uma história (enfim, uma direção épica). Estamos diante de um campo em que Chico é mestre: a articulação consequente entre gêneros a fim de dar uma forma complexa e um tema que assim o exige. A multiplicidade de pontos de vista, que não são aleatórios e jogam pesado na fatura da canção, constituem o primeiro achado.

Também em primeira audição, a canção está fundamentada na violência, que aparece de maneira bem crua, em que pese o tom levemente lamurioso do canto de Chico. Desdobrado em tonalidade menor, o discurso do escravo (personagem|eu-lírico|narrador) é um arrazoado de termos que verbalizam a violência: “Pra que me pôr no tronco/Pra que me aleijar”, “Por que talhar meu corpo/Eu não olhei Sinhá”, “Para que que vosmincê/Meus olhos vai furar”. A violência sempre sai do senhor de engenho em direção

ao escravo. Todos os termos estão aí para apresentar a violência em termos duros. Talvez esse seja o maior impacto que a canção pode causar.

Mas penso se tratar de uma audição muito parcial de “Sinhá”. A exposição da violência é forte, mas não é tudo na canção. Para além de qualquer mérito possível na exposição sem máscaras da violência, esse recurso caracteriza a voz do escravo, que, em sua complexidade, se conjuga com a complexidade de gêneros que fundamenta a canção. Ao se defender da violência senhorial, a voz do escravo caracteriza uma unidade do diferenciado, numa série de antagonismos: cristianismo|candomblé (“Eu choro em ioruba/Mas oro por Jesus”), trabalho|prazer (“Se a dona se despiu/Eu já andava além/Estava na moenda/Estava para Xerém”), violência|beleza (“Por que me faz tão mal/Com olhos tão azuis”) etc.

Assim, por exemplo, no desenrolar da canção, a mandinga do escravo diante da violência do senhor ganha contornos complexos. A maneira de exposição do sincretismo religioso leva a compreender a voz do escravo como subserviente. Junto ao elogio do algoz, contudo, essa subserviência não se sustenta como integral. Tratando-se de um momento de perversidade, no qual o senhor de engenho ameaça a vida do escravo, os recursos de defesa do escravo acuado mostram outras tantas formas de sobrevivência em situações de adversidade. De qualquer maneira, a relação dual entre violência e subserviência não é superada numa forma crítica.

Walter Garcia aponta para como a música pode adocicar a canção, extremamente violenta em sua narrativa: os elementos harmônicos, rítmicos e melódicos mostram um lamento que retira a força da exposição da violência do senhor.

[...] o samba “Sinhá”, em andamento desacelerado, nos faz ouvir um “conto” construído com apoio da historiografia. Um conto que é terrível: um escravo é aleijado no tronco, é açotado e tem os olhos furados. Mas o embalo da canção não adocicaria, aqui também, o relato monstruoso? (GARCIA, 2013a).

Em outro texto, Garcia apresenta o argumento da seguinte maneira: “[...] causa estranheza perceber o alto grau de violência, de sofrimento e de conflito da narrativa, por um lado, e a doçura, o embalo, a leveza da canção, por outro” (GARCIA, 2013b, p. 104).

Como estamos buscando sugerir, essa ambivalência atravessa toda a canção em seus diversos aspectos. Walter Garcia também aponta para a dimensão musical da canção. A estrutura da canção parece estar organizada

segundo a fórmula A B A B, e, ao fim, uma seção C (que bem pode ser entendida como A', uma modulação da tonalidade menor para seu homônimo maior, finalizando na tonalidade menor). Não é um desenrolar harmônico complexo e o principal da música está em seu andamento lento, que se aprofunda pelo arranjo enxuto.

O jogo ambivalente da canção também está presente em seu arranjo musical. Essa dinâmica mais lenta e o arranjo enxuto estabelecem uma relação de dualidade com os instrumentos de percussão que, crescendo ao longo da canção, se afirmam ao final. Junto a isso, há também o coro. Podemos entendê-lo como um personagem que plasma a voz do escravo, marcando um ponto de sua insatisfação que, de qualquer modo, não se reverte em contra-ataque; ele se anuncia logo no começo como um assobio, se firma ao final do primeiro trecho, se insinua ao final do segundo e mantém-se ao fim da canção.

Walter Garcia reconhece nesses elementos uma marca do esfumamento da contundência que se fixa com a apresentação da violência senhorial. “[...] o embalo da canção e a atuação do coro, cantando ‘êri ere...’, dificultam ou, no limite, impedem que se ouçam a tortura do escravo e o conflito do narrador” (GARCIA, 2013b, p. 102). Para Garcia, fiando-se numa fala do próprio Chico Buarque, o coro ainda pode ser reconhecido como a mandinga que o escravo lançou sobre Sinhá. Voltaremos à especificidade de Sinhá, personagem que dá título à canção. Por agora, me parece mais contundente sugerir que o coro, como os demais elementos da canção, carregam eles mesmos a ambivalência que determina a fatura do trabalho. Parece difícil sugerir que há uma direção final para a canção, uma desinência que unifique seus elementos numa coesão.

Para Walter Garcia, isso funciona da seguinte forma: “Na soma das duas alternativas, o ponto de vista de ‘Sinhá’, no disco Chico, se constrói com base em uma ambivalência que, se não nega, altera o conflito sobre o qual o ponto de vista do conto se estrutura” (GARCIA, 2013b, p. 105). O apontamento de Garcia é certo, mas pesa a mão demais no acerto de contas com Chico.² Para ele, o ponto de vista da canção é o do escravo;

² Em nenhum dos dois textos, Chico Buarque é o mote principal. Efetivamente, Walter Garcia está buscando um termo de comparação entre a estética dos Racionais MC's e aquela da canção popular comercial brasileira que, tendo Chico Buarque como um de seus nomes mais importantes, opera segundo a lógica da contradição sem conflitos, indicada pelo mesmo Walter Garcia (1999) na apreciação da obra de João Gilberto. Compartilho com Walter Garcia o esforço em reconhecer as mudanças históricas sedimentadas nas continuidades

contudo, suponho que esse ponto de vista é difícil de ser reconhecido em sua inteireza e unicidade desde o começo. Ele se apresenta, mas não se completa em nenhum dos diversos elementos discursivos da canção.

A última seção da canção traz uma revelação que lança luz ao problema: ficamos sabendo, enfim, que quem conta a história é o filho do relacionamento entre o escravo e a Sinhá, o cantor atormentado. A ideia primeira de um ponto de vista unívoco centrado no eu (lírico? dramático? narrativo?) do escravo se desfaz – o narrador é um cantor. Mas não um cantor qualquer, mas um protocantor, o cantor origem da canção comercial brasileira. O que a canção nos diz é que a ambivalência é o seu fundamento. Não há propriamente uma apologia da ambivalência. Mesmo que a ambivalência se forme como ponto de vista, ela não é exaltada, mas apresentada como um limite.

Temos em “Sinhá” a apresentação da *origem* da canção brasileira (ou, ao menos, de Chico Buarque, seu grande representante). Origem num sentido benjaminiano, em que damos de cara com o fundamento histórico e não com o início cronológico. A ambivalência entre violência e beleza, razão e mandinga, trabalho e prazer, está plasmada em “Sinhá” como origem (e, por isso, destino) da canção brasileira – sem ser uma acusação da condescendência com os poderosos, também não é uma exaltação. Sendo origem, é também um *limite* – que não se supera nela própria.

Assim como em “A Rita”, em “Sinhá” Chico Buarque deu nome à sua canção a uma mulher que, sendo personagem decisiva, não é a voz que direciona a obra. Quem é “Sinhá”? Walter Garcia (2013b, p. 102) vê nela, indiretamente, aquela que sofreu abuso do escravo.

Ocorre que a violência do senhor de engenho branco é superior e miserável, porém, o escravo negro não faz papel de inocente em “Sinhá”, já que seduziu “a dona” com o poder de seus feitiços. Ou seja, o enredo nada tem de simples e impede o maniqueísmo.

Sem necessariamente discordar da hipótese, quem afirma que o escravo seduziu Sinhá com suas mandingas (poder de seus feitiços) é o cantor atormentado. Sendo um elemento da canção, tomá-lo por verdade é ignorar que não é possível tomar o narrador por plenamente confiável.

Sinhá não tinha interesse na relação com o escravo? Não se banhava para ele ver? Mais uma vez, a ambivalência se apresenta.

O que Sinhá pode dizer da canção? A ausência de sua voz dificulta bastante as coisas. Talvez uma análise que tome esse aspecto por essencial ganhe em conhecimento. E esse é possivelmente o ponto decisivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999.
- _____. Radicalismos à brasileira. *Celeuma*. São Paulo: Ed. USP, 2013a.
- _____. Elementos para a crítica da estética dos Racionais MC's (1990-2006). *Ideias*, Campinas, IFCH-Unicamp, 2013b.

e distâncias entre o rap dos Racionais MC's e as canções de Chico Buarque. Mas, como espero sugerir a seguir, “Sinhá” é um apontamento decisivo para o reconhecimento dessas mudanças.

GÊNERO E MEMÓRIA
EM CHICO BUARQUE

Chico Buarque, ou como nasce a emoção estética

Cláudia Falluh Balduino Ferreira

Uma miríade de canções buarquianas pontilhou a vida de milhões de brasileiros. Cada um de nós aqui presentes pode muito claramente lembrar em que fase estava quando esta ou aquela canção surgiu e como ela agiu emocionalmente em sua existência... E tantas vezes o enredo de certas canções é tão íntimo, encontra um eco e tal coincidência com nossos vividos, com nossas emoções, que é como se o poeta conhecesse meu drama ou alegria e tivesse escrito sobre ele. A teoria literária trata muito bem estas questões, mas eu prefiro achar que a universalidade da poesia é o peso da *condição humaine*.

O espaço intertextual da obra de Chico compreendido pela canção e a produção literária é um intervalo cruzado por várias gerações.

Mas o que rege esta reflexão de hoje é, entre outros, a transmissão da obra, mas principalmente o perpetuar no público, em gerações diversas, da emoção *estética* provocada no tempo. Também gostaria de entremeá-la com o erguer da questão: o que leva estes públicos de gerações, em particular no tema de hoje, séculos depois e em épocas diferentes, encontrar uma fruição estética nas obras ao longo do tempo? Analisando a obra de Chico Buarque de Hollanda, notamos que gerações distintas fruem da mesma emoção estética ao ouvir esta ou aquela música. Mas e no caso do teatro de CB, em especial em *Gota d'água*? Queremos adensar a reflexão perguntando: o que faz com que uma peça teatral como *Medeia*, de Eurípedes, causasse pasmo, piedade e horror no público primitivo grego? E – mais desafiador ainda – o que faz com que a *Medeia* de Chico Buarque, mito retratado na ópera *Gota d'água*, continue a causar a mesma emoção na modernidade, considerados o tempo e todas as diferenças que os séculos colocaram entre os homens do passado grego e da modernidade brasileira? É óbvio que o tempo transforma as gerações, os valores consolidam-se ou se esfacelam na mó da experiência/mundo. Logo, fácil e sereno é compreender que as artes, e dentro delas, a arte da canção, estejam ligadas a certas

formas de desenvolvimento social, de evolução do pensamento, de ética, de valores morais, da estética, de espiritualidade e mais. Difícil, e assim também inquietava-se o mestre Karl Marx, é compreender como esta arte e este *épos*, dos gregos antigos, digamos, podem ainda transmitir e provocar um intenso prazer artístico!?

Não são poucos os mitos gregos retratados em canções de Chico Buarque. Basta começar a ouvir suas canções. O mito de Medeia, em especial, está contido na peça teatral *Gota d'água*, composta com Paulo Pontes em 1975. A ideia partiu de uma obra de Oduvaldo Viana Filho, que adaptara a peça grega clássica de Eurípedes sobre o mito para a televisão. Foi dedicada à memória dele. Naquele tempo, o teatro era rigidamente controlado pela censura, que proibiu a peça. Para liberá-la, Paulo Pontes teve que fazer muitos alguns cortes. Ainda assim, foi sucesso de público e de crítica sendo laureada com o Prêmio Molière, recusado pelos autores em sinal de protesto contra a proibição. No prefácio do livro do mesmo nome publicado também em 1975 pela Editora Civilização Brasileira, os autores registram:

O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro. Esta é a segunda preocupação de *Gota d'Água*. Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira.

Assim como a tragédia grega, a canção primitiva (medieval) e os gêneros literários são espaços da pura expressão imaginária, que trazem à tona em atos, capítulos e estrofes, instintos secretíssimos que pertencem à humanidade desde sempre. A literatura e a poesia em especial (que somente se separa da música no século XIV) estão, portanto, muitíssimo próximas das fontes inconscientes do ser. É através deste veio que Freud explicará o sucesso, por exemplo, da peça de Sófocles – *Édipo* – na modernidade. Para ele a tragédia é uma *mise en scène* da nossa fraqueza, da nossa relação com as potências. Ainda que não acreditemos mais na fatalidade tal qual os gregos antigos, *Gota d'água* acirrará os ânimos dos censores e erguerá no público a emoção que o coloca inevitavelmente face aos extremos. Estes extremos são revelados através da reação do próprio corpo hormonal sensível do público desde a emoção do sublime que o espetáculo teatral evoca até o stress e ao terror estético do mesmo público diante de Joana/ Medeia e das crianças mortas depositadas aos pés de Jasão. Chico Buarque de Hollanda sabia bem que a cena teatral permite às emoções negativas encontrarem uma saída, momentânea, apenas, mas na qual o

homem revela ao mesmo tempo nobreza e fraqueza. É o que o teatro clássico francês chamará de *la purge des passions*. Suas intensões ao escrever a peça, em relação à política brasileira da época é então bem clara.

Longe de mim refazer nesta manhã a história desta questão inextinguível que é a da *Catharsis*. O que nos desafia é entender igualmente de que forma e em que medida as emoções trágicas e violentas que brotam de uma peça teatral conseguem expressar também a dimensão sagrada daquilo que está em jogo: o destino. E o destino é presença frequente e marcante na canção de Chico Buarque de Hollanda de modo específico, e em sua obra literária de forma geral.

O destino é, pois, um traço fundamental na construção da obra buarquiana.

Uma canção como “Minha história” possui traços da sacralidade do destino expressa da criança que é apresentada ao mundo como “uma espécie de santo”, e pela atitude da mãe que “resolveu me chamar com o nome de nosso Senhor”. Igualmente aqui o destino está presente na escolha do nome. Diz a expressão latina: *nomen est omen*. Da mesma forma os versos repetem claramente:

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

Nesta canção, quando a mãe apresenta o filho recém-nascido ao mundo (toda a vizinhança) é quando surge a estrutura emocional que impacta os ouvintes. O Outro é este objeto que me impacta de alguma forma

A criança é a parte do mundo que se separa do Outro por sua dimensão irruptiva. A estranheza fundamental da aparição da criança é uma epifania e por este laço a ligamos ao sagrado. É quando se aparta do outro que a emoção estética surge.

É assim que, para o filósofo Jean-Paul Sartre, o outro aparece no mundo como uma ruptura com sua opacidade do sujeito e a emoção é uma tentativa de proteção diante do surgimento da alteridade.

Já a impressão e a emoção do ouvinte/leitor diante de uma canção como *Atrás da porta* desponta de modo diferente.

Não será mais o encontro concreto com o outro que fará brotar a emoção, mas sim uma falha, a falha súbita que se abre na capacidade do sujeito

de dar sentido ao mundo. A incapacidade de se reconhecer no outro gera a emoção que vem pelo estranhamento como expresso no verso, *Te adorando pelo avesso*, assim como a dúvida em: *Juro que não acreditei/ Eu te estranhei, me debrucei, sobre teu corpo/ E duvidei*.

Nossa investigação – e esta fala é uma célula desta investigação – constata que certas canções de fundo trágico de Chico, como as duas citadas, são modos diversos de relatar a dependência do sujeito daquilo que percebe do mundo e que gera emoção. São as angústias de pertencer e não pertencer a uma totalidade. Desejo-a, mas também sofro por pertencer a ela. Na primeira canção a emoção surge no encontro concreto com o outro. Na segunda canção, a emoção brota diante da falha súbita que se abre na capacidade do sujeito de dar sentido ao mundo.

Já a peça *Gota d'água* – para voltar ao começo e assim poder terminar –, por sua extensão e estrutura – o teatro –, somos tentados a dizer que as emoções horror e piedade são o que ligam o sujeito com este outro ao qual ele se identifica – público/personagem; neste encontro o sujeito/espectador experimenta até o final a retração do Outro em sua forma mais extrema – a consumação e a morte. Está em jogo a relação estreita de emoção devido à identificação com o herói, não esquecendo que a emoção teatral nos coloca de novo na perspectiva da origem mais arcaica. A tragédia se caracteriza pela revivescência de um drama antigo, de um drama fundamental. E citando Freud “na tragédia o sofrimento se torna realidade”. E diz mais a propósito de *Medeia*: “A gênese do drama a partir de práticas sacrificiais (*Medeia*) no culto dos deuses não pode estar sem relação com este significado do drama, ele apazigua, de alguma maneira, a revolta nascente contra a ordem universal dos deuses, que instauraram o sofrimento no mundo. Os heróis são a princípio rebeldes contra Deus ou qualquer coisa de divino, e o sentimento de impotência do mais fraco face à violência de Deus deve tornar, por satisfação masoquista e gozo direto do personagem, fonte de prazer. É esta a disposição prometeica do homem, mas combinada com a complacência mesquinha de se deixar apaziguar provisoriamente por uma satisfação efêmera. Daí a repetição das peças, as tournées, daí o escutar repetido das mesmas canções.

Quero finalizar dizendo que tratei então da existência de dois planos de tratamento da emoção.

O primeiro é o plano da composição em si, ancorado na estrutura da canção e dos temas e mitos ali aplicados.

O segundo plano é o da relação entre o público e a obra: a emoção que surge da audição da peça/canção e sua fruição.

Ora, a emoção pode surgir também pela relação de duas causas.

Na primeira a emoção brota pelo fato do sujeito confrontar-se concretamente com o outro.

Na segunda a emoção surge da falha abrupta que se abre na capacidade do sujeito em dar sentido ao mundo. Ele olha, mas não reconhece e então estranha.

São, portanto, emoções a princípio negativas, dramáticas e podem ser aplicadas a vários tipos de canções outras maneiras de descoberta da emoção. Grandes nomes como Jean-Paul Sartre (*Esquisse d'une théorie de l'émotion*) e de Pierre Kauffman (*L'expérience émotionnelle de l'espace*) são fundamentais para a compreensão deste excelente tópico.

Já a tragédia coloca em cena nossas mais dramáticas fraquezas, nossas relações com o grande poder, daí seu caráter sublime. Na tragédia, o invisível que está atrás da máscara, do herói e do monstro suscita o medo. É isso que a cena tenta esconjurar.

Assim, a obra de Chico Buarque de Hollanda é um imenso território aberto ao estudo da emoção humana, pois nela estão contidos temas universais e primitivos como o desejo e sua realização ou não, o aprender a desejar e a frustração, assim como a plenitude algo masoquista de mulheres que voltam felizes para seus algozes/amantes, etc... E neste *etc.* há muita emoção oculta! Então, aproveite e sinta, pois o sinal está aberto!

As mulheres na poética da *Ópera do malandro*

Elga Pérez Laborde

As músicas da *Ópera do malandro* (1978) que escolhi para cantar na homenagem dos 70 anos de Chico Buarque permitem uma aproximação a um variado universo do feminino que revela a profunda e rara percepção, a intuição e o conhecimento do autor nesse sentido. As personagens femininas mostram seus sentimentos, sua sensualidade, seu desenfado, as realidades sociais, psicológicas, sexuais e as frustrações do mundo interior da mulher das margens. Da mulher que rodeia o malandro, mas que, em muitos aspectos, mantém a essência do eterno feminino com o qual qualquer e toda mulher pode se identificar. Especialmente no concernente à entrega do amor, a essa certa incondicionalidade para amar em circunstâncias extremas. A mulher como realidade e representação nua diante de um mundo de opressão, repressão, carência, prostituição, engano e desengano. Também a mulher transgênero, neste caso a travesti Geni, representada por atores e caracterizada nas canções “O casamento dos pequenos burgueses” (de direto apelo brechtiano) e “Geni e o zepelim”. Uma figura “que só serve para apanhar, cuspir e dar para qualquer um”.

Dentro da estrutura fragmentária da obra emergem as personagens com a sensível riqueza melódica brasileira (e tão de Chico!), numa vibração épica brechtiana, cuja intertextualidade musical e intencionalidade política encontram-se nos *lieder* ou canções que Kurt Weill fez para *Ópera dos três vinténs*¹ (*Die Dreigroschenoper*)² (1928), transposta, por sua vez, da *Ópera dos mendigos* (1728), de Pepusch (1667-1752).

1 Foi adaptada da ópera de baladas do século XVIII inglês *A ópera do mendigo* de John Gay e é uma crítica marxista do mundo capitalista. A sua estreia aconteceu em 31 de agosto de 1928 em Berlim no Theater am Schiffbauerdamm.

2 A palavra “Groschen” deriva do âmbito linguístico alemão e descreve uma variedade de moedas normalmente de pouco valor. Uma expressão comum dos mendigos pede por um *Groschen*. Assim, variando pelos âmbitos culturais tem se estabelecido várias traduções do título como *A ópera de três peniques, ...de dois centavos, ...de quatro quartos, ...de três centavos, ...de tres pesetas ou... de tres perras gordas*. (*Die Dreigroschenoper*).

O próprio Chico Buarque declarou na estreia da *Ópera do malandro*, em agosto de 1978 no Teatro Ginástico no Rio de Janeiro, que o trabalho “tem a estrutura da peça de Gay, o enfoque crítico de Brecht, mas é essencialmente brasileiro”... E Regina Zappa observa: “Se Gay escreveu sobre a Boca do Lixo de Londres, a versão buarquiana se dá na Lapa, no Rio, revelando os bordéis, os agiotas, os contrabandistas, os policiais corruptos, os empresários inescrupulosos” (ZAPPA, 2011, p. 322).

Parece-nos pertinente resgatar, dos diversos estudos relativos à sua obra em geral, os ligados ao teatro, à crítica e em particular os referidos a mulher. Existe uma produção de estudos sobre o tema, entre os quais se destaca *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque* (2001), de Adélia Bezerra de Menezes (acadêmica da USP), que corrobora o papel de Chico como poeta sabedor da alma sensível e da essência da mulher em abordagens psicanalítica e sociológica. Rinaldo de Fernandes reuniu no livro *Chico Buarque do Brasil* (2004) – verdadeira radiografia da vida do artista – uma série de trabalhos sobre a contribuição do escritor para a música, as canções, o teatro e a ficção, com motivo dos seus sessenta anos, ou seja, já faz uma década. E mais recentemente, *O poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos* (2013), uma compilação de ensaios, em geral relacionados com a repressão militar nas canções de Chico.

Ocupar-nos da *Ópera do malandro* implica ressignificar seus valores com maior sentido agora que o seu 70º aniversário está motivando muitas homenagens que incluem uma nova montagem da obra, versão 2014.

Ninguém poderia argumentar que o teatro de corte brechtiano no qual se contextualiza a *Ópera do malandro*, ligado a uma época já passada, ficou para trás com as questões ideológicas e sociais que representa. Talvez nunca esteja mais vigente que hoje – hora das verdades no âmbito político – pela irreverência e a honestidade com que seu autor monta música, letras, estrutura de personagens, crítica social, sentido do humor, especialmente nos aspectos que se referem à mulher. As palavras de Antonio Candido resumem na sua louvação a Chico Buarque: “Como homem de teatro, poucos foram capazes, como ele, de fundir harmoniosamente a maestria artística e a consciência social, completando um perfil de cidadão serenamente destemido e participante sempre na linha da melhor orientação política” (CANDIDO apud FERNANDES, 2004, p. 21).

Arturo Gouveia destaca a *Ópera do malandro* como parte das muitas ambições vanguardistas da primeira metade do século XX [...] “Embora Chico Buarque não se declare vanguardista ou não demonstre, em suas

concepções, qualquer afinidade eletiva com esses movimentos de ruptura, há vínculos inegáveis que podem até escapar da consciência imediata da autoria” (GOUVEIA, idem, p. 201).

A *Ópera do malandro*, no dizer de Gouveia, mesmo com a preponderância de gêneros populares e as deformações carnavalescas de um gênero clássico, tem um nível de exigência muito grande de parte da recepção, porém não é ininteligível como muitas realizações das vanguardas. Cita como exemplo a escritura automática dos surrealistas ou das colagens de Picasso e Georges Braque.

Ela não tem o vazio proposital dos quadros suprematistas de Malevitch ou das abstrações de Mondrian ou Kandinsky. Ela não faz deslocamentos diretos de elementos físicos para uma montagem simbólica, desfuncionalizando o mais funcional, como nas famosas instalações de Marcel Duchamp. Mas usa procedimentos muito parecidos, como, por exemplo, a desvinculação entre as partes... (GOUVEIA, idem, p. 203).

Gouveia afirma que a obra já não é produzida como um todo orgânico, mas montada sobre fragmentos: um tema que nos insta para desvendar em sua plurissignificação pós-moderna. Porém, sua pós-modernidade não descaracteriza da obra sua tendência brechtiana, justamente na sua intencionalidade popular, acessível, no apelo a simpatizar com a moral do ilícito, em favor da figura da malandragem, da fraude, de tudo aquilo que sempre tinha uma intenção agressivo-perversa aos olhos de um público burguês. Isso se encontra nos princípios revolucionários do teatro épico de Brecht, que propunha a união da ciência e da arte para o benefício do pensamento crítico por parte do espectador. Refletindo sobre arte e ciência, Brecht quer que seu teatro se entenda como “teatro da era científica”. Observa que a arte não é menos que a ciência, uma forma de “emancipação da natureza na produção”; a missão de uma e outra é “fazer habitável” o planeta. “Ciência e arte coincidem em que ambos têm como missão fazer mais suportável a vida do homem; a primeira ocupa-se do seu sustento, a outra de sua distração” (HOLTHUSEN, 1961, p. 63). Hoje temos que dizer do ser humano, que inclui a mulher em toda sua expressão e Chico a conhece muito bem.

Para Brecht, o papel do autor dramático não se resume à reprodução histórica/social de determinado acontecimento, mas deve assumir um caráter transformador que atue sobre o indivíduo e seu ambiente social. Suas obras refletem os problemas fundamentais do mundo, especialmente a luta pela emancipação social da humanidade como um todo. O teatro de

Brecht é político e declaradamente um teatro a serviço da causa operária, da revolução social, daí seu caráter épico e didático.³

Nesse contexto, o perfil das mulheres retratadas na ópera de Chico – Vitória, Teresinha, Fichinha, Lúcia, Mimi Bibelô, em luta para sobreviver e se defender da exploração no submundo urbano –, se não tem o vazio proposital dos vanguardistas, pelo menos dá conta do distanciamento brechtiano necessário para entrar no que Gouveia chama de “desautomatização da percepção”, conceito que pegaria dos formalistas russos (eles falam de *estranhamento*). Essas mulheres/personagens cantam e mostram suas vidas também fragmentadas desafiando o público a manter uma expectativa, um olhar, sem envolvimento emocional, como a Jenny e a corte de prostitutas da *Ópera de três centavos* original: “primeiro queremos comer, depois a moral”... (Brecht...)

Vitória canta “Viver do amor” com o mesmo desenfado revelador da Jenny:

Pra se viver do amor
Há que esquecer o amor
Há que se amar
Sem amar sem prazer
E com despertador
Como um funcionário.
Há que penar no amor
Pra se ganhar no amor
Há que apanhar
E sangrar
E suar
Como um trabalhador [...]

Chico, na canção, dá dignidade ao trabalho da prostituta. Vitória é protagonista do drama de sua história e convoca diretamente ao público para entrar nele. Chico Buarque levanta uma ponte de simpatia entre o que ela como prostituta representa e a possível resistência de um espectador desprevenido. A prostituta vende amor. O foco não é apenas o sexo, é o sexo como alguma forma de amor:

Ai! O amor
Jamais foi um sonho
O amor é feroz

³ Disponível em: <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAe-rMAF/trabalho-bertolt-brecht-final>>. Acesso em: 17 set. 2014.

Faz em nós
Um estrago medonho
É por isso que se há de entender
Que o amor não é um ócio
Se precaver
Que o amor não é um vício
o amor é um nobre ofício
o amor é um bom negócio [...]

Teresinha caracteriza a mulher que narra cantando suas tribulações para encontrar ou se entregar ao amor:

O primeiro me chegou
Como quem vem do florista:
Trouxe um bicho de pelúcia,
Trouxe um broche de ametista.
Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha.
Me mostrou o seu relógio;
Me chamava de rainha.
Me encontrou tão desarmada,
Que tocou meu coração,
Mas não me negava nada
E, assustada, eu disse “não”. [...]

A linguagem popular na canção retrata um profundo amor pelo ser humano, acima de qualquer condição. Talvez um conhecimento intuitivo da mulher que o autor projeta numa produção especular no jogo dialético das contradições. Nesse aspecto Holthusen auxilia nossa leitura das canções quando amplia o conceito de *verfremdung* (*ostraneniye* do russo) para explicar o conceito de estranhamento, que não é invenção de Brecht, mas que ele alcunha como distanciamento, na sua etapa dramatúrgica mais madura. Schklowskij o propõe no seu ensaio *A arte como percepção do artístico* (1917) para designar a transformação de uma sensação que de cotidiana ou automatizada passou a ser uma sensação poeticamente percebida e poeticamente visionária. Dessa fonte provém essa forma teatral que reintroduz elementos da *commedia dell'arte*: alegria, comicidade, improvisação, porém com um significado mais profundo e crítico. *Verfremdung*, no sentido que Schklowskij empregou a palavra, designa um procedimento puramente estético: um ato da fantasia na qual se reconhece pelo menos desde o romantismo, uma validade e uma vigência geral, descrita por numerosos poetas e teóricos. A

poesia, nas palavras de Shelley, faz aparecer os objetos familiares como se não o fossem. De acordo com Holthusen (1961, p. 61), Brecht, ao apropriar-se do conceito, modificou seu significado, despojou-o do seu caráter romântico-monológico e situou-o na esfera da convivência humana. A realidade, sempre entendida como realidade social, e a arte estão intimamente ligadas; a arte é uma reprodução crítica da realidade. É o que podemos observar na construção das letras e das personagens na *Ópera do malandro*.

Buarque mostra nesta peça – da qual é autor do texto, da música e das letras – um pronunciamento contra o que Brecht chamou “o culto burguês” da beleza praticado num clima moralista de hipocrisia e que, como o dramaturgo alemão, procura (conscientemente ou não) uma forma de desalienação da arte. O desconcerto na *Ópera do malandro* surge de uma polifonia de vozes musicais harmoniosas para dar forma a personagens que carregam a distorção viva de certos processos sociais vigentes. Alienação significa, em geral, a dissonância cada vez maior entre a situação a que tem chegado o mundo e as forças polarizadas do progresso (HOLTHUSEN, 1966, p. 62). Isso está vigente tanto na obra de Brecht quanto na de Chico e ambos, mantendo as devidas distâncias contextuais (históricas, dramáticas, políticas e sociais) cumprem seu compromisso com uma verdade: o estado de miséria e servidão no qual cai o ser humano quando não participa dos meios de produção vê-se degradado à condição de mercadoria e não pode mais dispor de si mesmo nem de sua vida. Chico revela parte desse quadro na canção “Somos las muchachas de Copacabana”, que vai além do caracteristicamente brasileiro ou carioca, cruza as fronteiras e alcança traços da marginalidade latino-americana dos quatro pontos cardeais:

Se o cliente quer rumbeira, tem
Com tempero da baiana
Somos las muchachas de Copacabana
Cubanita brasileira, tem
Com sombreiro à mexicana
Somos las muchachas de Copacabana [...]
Atração da Martinica, tem
Uma chica sergipana
Paraguaia da Jamaica, tem
Balalaica peruana
Corcovado em Mar del Prata, tem
Catarata de banana
Índia canibal, na certa tem

E é a oferta da semana
Somos las muchachas de Copacabana (bis)⁴

E isto é válido para os personagens que, no teatro brechtiano e na *Ópera do malandro* de Chico, servem de representação para a tomada de consciência de suas respectivas épocas. Diante de um mundo no qual a injustiça, a mentira e a desumanidade sabem muito bem se manter obstinadamente no poder, o sentido do humor malicioso pode simbolizar o que Holthusen chama de um princípio de esperança. Os aspectos cômicos e paródicos aumentam na mesma medida em que os tempos tornam-se mais sombrios e o terror dos poderosos cresce. No caso de Brecht, foi facilitado pela história de sua época: Hitler, o III Reich e a sua guerra criminoso. Chico foi, sem dúvida, marcado pelos tempos tenebrosos da ditadura, mas projeta tudo isso, a esperança na capacidade do ser humano, com um talento superior e uma sensibilidade incomum. Como Brecht soube usar, na época atual, o heroico e o lírico, o dramático e o cômico, o grave e o ridículo, dando à sua obra um sentido universal e híbrido com algo a mais: seu brilhante registro musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEZERRA de Meneses, Adélia. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- FERNANDEZ, Rinaldo de (org.). *Chico Buarque o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: LeYa, 2013.
- _____. *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.
- HOLTHUSEN, Hans Egon. *Brecht*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1966.
- ZAPPA, Regina. *Para seguir minha jornada. Chico Buarque*. Organização de Julio Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

4 Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/chico-buarque/las-muchachas-de-copacabana.html#ixzz3DW6okYUM>>. Acesso em: ago. 2014.

Chico Buarque: confrontado e confrontador

Rinaldo de Fernandes

Logo no começo da carreira de Chico Buarque, Millôr Fernandes disse a frase que se tornaria conhecida: “Chico é a única unanimidade nacional”. Uma frase de efeito, certamente, e que teve a sua força. Mas que nunca correspondeu à realidade. Chico jamais foi uma unanimidade nacional.

Seis episódios que desautorizam a frase de Millôr:

1. O festival em que “A Banda” foi uma das vencedoras;
2. O festival em que “Sabiá” tirou o primeiro lugar;
3. O confronto com os tropicalistas;
4. A encenação da peça *Roda viva*;
5. O episódio de lançamento do disco com “Apesar de você”;
6. Os eventos da censura, em que Chico se torna o principal artista brasileiro visado pelos militares.

“A BANDA”

Em outubro de 1966, “A banda”, de Chico, e “Disparada”, de Geraldo Vandré e Théo de Barros, vencem o II Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record. “A banda” tirou o primeiro lugar, mas, pela divisão do público, houve um acerto (a partir de uma proposta de Chico) para premiar as duas canções. Zuza Homem de Mello vai narrar da seguinte forma o episódio:

Alguns jurados sentiam que “Disparada” era a melhor música mas votaram em “A banda”. O que se percebeu é que havia uma absoluta divisão do júri. Os votos foram contados. “A banda” tinha sete votos, “Disparada” tinha cinco. Seria essa a decisão final. Roberto Freire entregou o resultado a Paulinho Machado de Carvalho [um dos donos da TV Record] do lado de fora e ouviu: “Roberto, houve um impasse terrível. O Chico se nega a receber o prêmio”. “Mas por quê?”. “Ele se nega. Disse que se for votada ‘A banda’ ele devolve o prêmio em público”. Ambos entraram na sala dos jurados. O que teria acontecido? Enquanto o júri estava decidindo, Chico Buarque, já desconfiado de que iria ganhar, ouviu alguém afirmar: “Você ganhou”. Parecia uma grande

notícia, mas Chico foi para perto de Paulinho Carvalho e disse: “Olha aqui, não deixa eu ganhar de ‘Disparada’. Eu não posso levar esse prêmio sozinho”. “Como? O júri é que decide”. “O júri pode decidir o que quiser. Eu não quero levar esse prêmio sozinho. Se ‘A banda’ for a primeira, eu devolvo o prêmio em público”. Era uma decisão irrevogável. Paulinho viu que era sério, subiu correndo ao terceiro andar do predinho onde o júri estava reunido e, quando entrou na sala, disse: “Tenho uma novidade pra vocês. O Chico acaba de me comunicar que de jeito nenhum leva esse prêmio sozinho”. A surpresa gerou um tremendo alvoroço. Os jurados já tinham dado suas notas, havia uma decisão já entregue. Paulinho ponderou que a plateia estava dividida e as duas músicas estavam tão perto que o melhor era mesmo o empate, pois qualquer um que perdesse seria um desastre para a empresa: metade ia achar maravilhoso e a outra metade ia achar péssimo. O melhor seria arrumar o empate: o objetivo do festival era fazer com que as músicas crescessem e virassem sucesso. Finalmente, decidiu-se então pelo empate e pela divisão do prêmio entre os compositores das duas músicas.

Carlos Drummond de Andrade diz sobre “A banda”, em crônica publicada no *Correio da Manhã* alguns dias depois de a canção ser premiada no festival:

A felicidade geral com que foi recebida a passagem dessa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a ideia de como andávamos precisando de amor.

Nelson Rodrigues dirá, em *O Globo*, que, ao ouvir a “marchinha genial” de Chico, teve vontade de sair de casa, de “sentar no meio-fio e começar a chorar”.

Rubem Braga também se manifesta – considera Chico naquele momento “a coisa mais importante em matéria de música popular”. E conclui, enternecido: “A banda’ é algo que todo mundo entende e que emociona todo mundo... é uma boa crônica, cheia de poesia”.

Com 23 anos, Chico recebe o título de cidadão honorário de São Paulo.

“SABIÁ”

“Sabiá” vence, em setembro de 1968, no Rio (Maracanãzinho), a fase nacional do III FIC (Festival Internacional da Canção), promovido pela TV Globo. A canção de Chico e Tom Jobim é, na oportunidade, bastante vaiada. Motivo: o público exigia nas letras uma relação mais direta com a

realidade do país (caso de “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, que ficou em segundo lugar).

Zuza Homem de Mello assim narra a reação de Vandré e do público no momento em que, anunciado o resultado, “Pra não dizer que não falei de flores” é reapresentada:

O nome de Vandré era clamado em peso. Quando Hilton Gomes anuncia o segundo lugar, “Pra não dizer que não falei de flores”, o público deduz que “Sabiá” seria a vencedora. Fica todo mundo de pé para vaiar a decisão. Vandré surge, caminha sob vaias para o microfone mas, antes de cantar, tenta temporizar: “Olha, sabe o que eu acho? Eu acho uma coisa só: Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Hollanda merecem o nosso respeito”. Totalmente inútil. As vaias redobram. Se havia alguma dúvida quanto à vitoriosa, deixa de haver. A multidão se comporta como uma gigantesca legião de mosqueiteiros, no ponto de contra-atacar cegamente à primeira estocada. Sem querer, Vandré dá a pontada: “A nossa função é fazer canções. A função de julgar, nesse instante, é do júri que ali está”. Foi a conta. As vaias vêm com fúria inusitada. “Por favor, por favor... Tem mais uma coisa só. Pra vocês que continuam pensando que me apoiam vaiando...”. A multidão responde ensandecida: “É marmelada, é marmelada, é marmelada...”. “Gente, gente, por favor...”. “É marmelada, é marmelada...”. Vandré solta a frase que se celebrou: “Olha, tem uma coisa só, a vida não se resume em festivais.”

A RELAÇÃO COM OS TROPICALISTAS

Com o Tropicalismo, abala-se a amizade de Chico com Caetano Veloso (os dois se conheciam desde 1965). Caetano – detalha o jornalista Humberto Werneck – reconhece que houve “uma baixa frequência de encontros, a abertura de um parêntese nas conversas, um momento de desconfiança”, e acrescenta: “Nós queríamos também uma coisa que fosse, de algum modo, feia, enquanto Chico permaneceu realizando só o que era bonito”.

No confronto com os tropicalistas ou simpatizantes do movimento, quatro episódios, três contra e um “a favor” de Chico, marcam o período.

O primeiro episódio contra é a declaração de Augusto de Campos de que Chico, antes de se preocupar com o subsolo ou as engrenagens do sucesso (refere-se, no caso, a *Roda viva*), deveria ter mais cuidado era com a “chicolatria” (Augusto vai dizer depois que em Chico aprecia a “elegância”, a “inteligência”, a “sutileza”, além do “rimário muito virtuosístico”); o segundo é a declaração de Tom Zé de que Chico era o “avô” dos tropicalistas; o terceiro episódio se dá na última eliminatória do IV Festival da

Música Popular Brasileira (TV Record), em dezembro de 1968: o jornalista Adones de Oliveira afirmou na *Folha de S. Paulo* que Gilberto Gil, presente ali no Teatro Paramount, gritou “Superado! Superado!” quando Chico cantava “Benvinda” (Gil dará uma versão diferente: “Eu estava no meio da plateia com Sandra, minha mulher, e quando algumas pessoas começaram a vaiar eu me levantei e gritei: ‘Não se incomode não, Chico, você é lindo, não ligue pr’esses babacas não!’”). Chico reage aos que o consideram “pas-sadista” produzindo um artigo intitulado “Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha”.

O episódio “a favor” de Chico foi a vaia que em junho de 1968 Caetano e Gil receberam num debate na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (onde Chico havia estudado). O poeta Décio Pignatari, ali no auditório, teria “vaiado as vaias”.

No início da década de 80, em entrevista a uma revista de Salvador (chamada *Código*), Caetano reconsidera sua opinião a respeito de Chico: “Ele anda pra frente arrastando a tradição, e isso é bem do signo dele, que é Gêmeos”. Mais tarde, no livro *Verdade tropical* (1997), dirá:

Chico foi, em todas as oportunidades, o mais elegante, discreto e generoso de todos os nossos colegas. Conheço-o bem e sempre soube que é isso que ele é, além de um virtuoso das rimas e dos ritmos verbais: um sujeito excepcionalmente elegante, discreto e generoso. À época mesma em que o enfrentamento de nossos projetos se deu, eu não tinha dele outra imagem.

Caetano dá a entender, em seu livro, que a “dificuldade” que houve no relacionamento dos tropicalistas com Chico resultou em “crescimento”, em ganhos, em termos de criatividade, para ambos os lados.

Ainda em relação ao confronto dos tropicalistas com o autor de “Carolina”, afirma Humberto Werneck (após uma “bateria de conversas com Chico”):

Chico não acha que Gil e Caetano tenham sido responsáveis pelos ataques que recebeu, e que às vezes resvalavam para o terreno pessoal. [...] Acredita que as agressões partiram de linhas auxiliares do Tropicalismo, entre elas Augusto de Campos, Décio Pignatari e parte da imprensa, especialmente de São Paulo, que na época o teriam escolhido para inimigo principal do movimento. Para Chico, foi um choque e uma surpresa. Afinal, era amigo de Gil e Caetano, com quem se encontrava quase diariamente em casa do letrista Torquato Neto, no Rio, num clima nada vanguardeiro.

A PEÇA RODA VIVA, O AI-5

O jovem bem comportado, de olhos verdes (a “única unanimidade nacional”, no dizer de Millôr Fernandes), que havia feito a nostálgica “A banda”, tem a imagem arranhada em janeiro de 1968 com a estreia no Teatro Princesa Isabel, no Rio, da peça *Roda viva*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa. Nela, os atores faziam respingar no público o sangue de um fígado.

A peça foi considerada agressiva, ousada. Houve quem atribuisse a agressividade às “liberdades” do diretor José Celso com o texto de Chico, que, no entanto, segundo o próprio diretor, “apoiou tudo, não interferiu em nada”. Chico confirma que acompanhou a direção, que esteve nos ensaios: “[...] Eu acompanhava todos os ensaios. Cheguei a fazer músicas na hora do ensaio para complementar a peça. Não fui inocente”.

Roda viva, quando encenada no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, foi invadida pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), que despeçou o cenário e investiu contra os atores e o público (Chico irá dizer à jornalista Regina Zappa que ficou sabendo depois, num depoimento que prestou ao DOPS, que a peça que ia ser invadida era *Feira paulista de opinião*, na qual havia uma cena em que um indivíduo defecava num capacete – portanto, houve um “engano” por parte do CCC).

Roda viva teve curta temporada, encerrando-se em Porto Alegre, quando dois atores foram apanhados por agentes e levados para um mata-gal (falou-se em sequestro).

Ainda sobre *Roda viva*. Iná Camargo Costa considera a peça “relevante”: “[...] Chico Buarque expõe [...] a tese de que o artista desenraizado e sem convicções firmes transforma-se em joguete nas mãos dos agentes de um sistema (o mercado) que nem sequer compreende”. Sobre o espetáculo montado por José Celso Martinez Corrêa, a estudiosa diz: “O dramaturgo seguia um caminho e o diretor cumpriu outro”. Diz ainda:

Não tendo o espetáculo interesse em fazer uma crítica mais elaborada sobre o sistema que lhe deu vida, restringe-se a contar uma história com pretensões edificantes, *agredindo* o público, previamente *culpado* pela própria alienação. Daí a profusão de símbolos católicos ‘profanados’ com ousadia discutível, cenas que despertam reações de repugnância, como a devoração de um fígado cru, e até mesmo agressões físicas como sentar no colo de espectadores, sujar suas roupas, etc.

“APESAR DE VOCÊ”

Chico compõe o samba “Apesar de você” (1970), que irá se tornar – como já acontecera com “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré – uma espécie de hino contra a ditadura. O samba seria uma *homenagem* ao presidente Garrastazu Médici. Chico, interrogado para explicar quem era o “você” do texto, teria dito: “É uma mulher muito mandona, muito autoritária” (à Regina Zappa, ele assim irá explicar a palavra e o título do samba: “O *você* era tudo, era o sistema, não o general [...]. E *Apesar de você* também é tudo, é o contexto”). O compacto de que fazia parte o samba é retirado das lojas pelos censores – o Exército chega a destruir os discos estocados na gravadora.

CENSURA OU RELAÇÃO COM A DITADURA

No show Phono 73, realizado em São Paulo, a gravadora Phonogram desliga os microfones para impedir que Chico e Gilberto Gil cantem a melodia (a letra tinha sido proibida) de “Cálice”.

Chico passa a ser um dos artistas mais perseguidos pela censura. Na primeira metade da década de 70, é várias vezes intimado a comparecer ao Exército e à Polícia Federal.

Em janeiro de 1974, *Calabar, o elogio da traição*, escrita em parceria com Ruy Guerra, é proibida. Chico irá dizer sobre a peça (em depoimento à Regina Zappa):

A ideia era discutir a traição, mas a traição com uma finalidade louvável. Era como discutir se o Lamarca, um militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor. Havia um paralelo evidente. O interesse era esse na época. Mais tarde, a peça foi encenada, mas não tinha mais graça.

Para driblar a censura, Chico cria o pseudônimo Julinho da Adelaide (que compõe “Acorda, amor”, “Jorge maravilha” e “Milagre brasileiro”). Em setembro de 1974, Julinho da Adelaide chega mesmo a dar uma “entrevista”, que será estampada na *Última Hora*. Nesse período, Chico já é tido como uma espécie de símbolo de resistência à ditadura (e passa a se precaver contra as ameaças do governo militar, como atesta a seguinte declaração de Helena, uma de suas filhas: “Lembro do clima da ditadura, do medo. Uma vez, meu pai recebeu um envelope e falou: ‘Será que é uma bomba?’ Não sei

se foi de brincadeira ou não. Mas ele jogou o envelope na quadra de tênis para ver se explodia”).

Gilberto Vasconcellos, concluindo, irá mostrar, em livro de 1977, que, devido à censura do período, a canção popular foi obrigada a se valer de uma “linguagem oblíqua” ou de uma “linguagem da fresta” (expressão criada por Caetano Veloso):

[...] 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. [...] Dizer ou não dizer simplesmente é, nos dias de hoje, uma falsa alternativa. O importante é saber como pronunciar; daí a necessidade do olho na fresta da MPB.

Quem sou eu para falar... do Chico

Sara Almarza

Confesso uma predileção em relação à obra de Chico Buarque. A composição “Angélica”, para mim, é a mais admirável criação por várias razões. É uma homenagem à incansável luta de uma mulher em busca de seu filho. Também porque no breve poema, de somente quatro estrofes similares na estrutura, se dá um cuidadoso e delicado diálogo entre o poeta que pergunta e a voz da mãe que responde. A crítica tem assinalado que é a única letra que sabemos “quem é essa mulher”. Zuzu Angel é recordada, junto a seu filho, Stuart, estudante universitário, torturado e assassinado pela ditadura da época. Deixo aqui minha emocionada homenagem.

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho?
Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse lamento?
Só queria lembrar o tormento
Que fez meu filho suspirar [...]¹

É através de “Angélica” que entramos no assunto para minha conversa desta tarde, pois vou me referir sobre o trabalho da memória na obra de Chico. Deter-me-ei em certas reflexões sobre a recordação, a lembrança e seus desdobramentos, e sobre a vinculação entre lembrança, imagem e sonho. Além disso, pretendo salientar como Chico Buarque representa a memória em alguns textos, e de que maneira constrói imagens que povoam suas recordações. Na sua obra ressoa com força o registro do passado; em ocasiões explicitamente “trago o peito tão marcado / de lembranças do passado” (“Retrato em branco e preto”); ou quando o poeta, em forma reiterada, convida a sua irmã a recordar:

¹ Agradeço a minha orientanda Geise Bernadelli pela bela leitura dos poemas à ocasião da apresentação oral.

Se lembra da fogueira
Se lembra dos balões.
Se lembra dos luares dos sertões [...]
Se lembra da jaqueira
A fruta no capim
Dos sonhos que você contou pra mim [...]

Se lembra do jardim, o maninha
Coberto de flor [...]
Se lembra do futuro
que a gente combinou [...]
Eu era tão criança e ainda sou
 (“Maninha”, 1977).

Os estudos sobre a memória apresentam um profuso historial com diversas aproximações. No começo, tinha-se a ideia que a faculdade da memória estava guardada num cantinho do cérebro como acreditaram os primeiros estudos da biologia. Atualmente, a tarefa de explicá-la exige um enfoque múltiplo que vai desde a neurologia, a psicologia, a história das culturas e a reflexão filosófica. É com o suporte desta última disciplina que gostaria de abordar alguns textos. “A filosofia hoje me auxilia!”, como diz o poeta.

Para uma brevíssima introdução ao tema, é necessário apelar a alguns sábios que tentaram entender como trabalha a memória. Sócrates, por exemplo, o mestre por excelência, tenta explicá-la a seu jovem discípulo, no *Diálogo a Teeteto*, com a metáfora do bloco de cera. Tudo o que acontece na tua vida fica gravado, diz; e essa marca vai depender da qualidade da cera e do impacto da vivência; essas condições incidem para que os acontecimentos sejam lembrados. Aristóteles foi mais longe e colocou a complexa disjuntiva entre a distância temporal da experiência vivida e o momento em que se lembra, ocasião em que aquela situação já não está presente frente a nossos olhos. Com a reflexão aristotélica, o trabalho da memória adicionou uma delicada problemática, a sua confiabilidade, assunto árduo que abrange várias bifurcações, como a importância do testemunho, a manipulação da memória, a memória silenciada, assuntos em que não vou me deter nesta tarde. Agostinho deixou nas suas *Confissões* assombrosas exclamações e interrogações sobre a capacidade da memória: “grande é a potência da memória, ó meu Deus! exclama; ela tem, não sei quê de horrendo, uma multiplicidade profunda e infinita”. É interessante destacar como este filósofo africano já no século I vislumbrou a capacidade que o homem pode chegar a ter, no sentido de abordar através da memória

dimensões insuspeitadas. No seu estudo, Agostinho parece situar-se dentro de sua memória e a visualiza como um lugar, um espaço: “eis-me nos campos da minha memória, nos seus antros e cavernas, repletas de toda espécie de coisas que lá estão gravadas, ou por imagens [...] ou por si mesmas [...] ou, então, por noções e sinais, como os movimentos da alma [...] já que está na memória todo o que está na alma!” (AGOSTINHO, 1973).

* * *

Após esta concisa abertura sobre o assunto, podemos nos perguntar de que maneira nosso celebrado poeta tem representado a memória? É uma “vasta ferida”, diz o autor de *Leite derramado*. “Deveras é um pandemônio”, conta o velho, internado no hospital ao relatar seu passado; “está tudo lá dentro, depois de fuçar um pouco o dono é capaz de encontrar todas as coisas”; nem a empregada tentando espanar o escritório nem a filha que quer dar uma ordem cronológica, alfabética ou por assunto podem se intrometer nesse espaço tão privado, diz o protagonista (BUARQUE, p. 10 e 41). Nessa representação, a memória é considerada, tal qual Agostinho explicava, como um espaço; mas também tem “dono”, como diz Eulálio d’Assumpção. Então surge a pergunta: recordar decorre de uma ação individual e privativa de cada pessoa? Será o mesmo velho que vai nos dar a resposta. Quando Eulálio encontra no hospital um ex-coronel francês que não via desde sua juventude, não o cumprimenta. Dá preguiça, diz, “vasculhar a memória o tempo inteiro”. De verdade, ele não se dá o trabalho de esquadrihar nada, ao contrário, ficou mais confuso quando escuta em francês que “40 anos passam voando”; só reage quando seu colega menciona umas provas de artilharia acontecidas na ilha da Marambaia... “num instante tudo se iluminou”, conta o velho. E ele mesmo comenta que não o reconheceu porque não pensava em revirar “arquivos de nomes e rostos”. A imagem do colega, Eulálio a tinha guardado em outra “paisagem”, e esse longínquo cenário lentamente vai se tornando imagem até que lhe aparece a ilha de Marambaia: cheia de sol, de mar, de duna; olhando a restinga, o grupo de sargentos de calça verde-oliva... e por aí continua o velho, nesse pseudomonólogo, se abrindo e se desdobrando em longuíssimos detalhes desse encontro (op. cit., p. 42).

O enredo do romance *Leite derramado* está arquitetado exclusivamente nas lembranças de Eulálio; as evocações circulam soltas pelas estradas do passado, acolhendo a forma esburacada e desarticulada da memória. No

registro de sua vida e da história decadente da aristocracia carioca, admiramos o domínio do autor ao entrelaçar a biografia da personagem com a cultura patriarcal da época. Quis me alongar no romance de Chico e valer-me de sua própria narrativa para assim apontar algumas características da recordação. O passado é rememorado através de um trabalho individual, entretanto auxiliado pelo outro, pelo coletivo e pela força da sociedade. Com o relato dessa personagem, o autor esboça, através do arcabouço da narrativa, as duas dimensões do trabalho da memória; o individual, já que recordamos o que num determinado momento nos tem afetado ou impressionado. No entanto, o encontro com o que está fora do “eu”, seja pessoa, objeto ou sensação, é imperativo para atingir um “reconhecimento” e foi assim que aconteceu a Eulálio com seu colega da marinha.

Gostaria de apontar alguns registros do passado em textos ligados à vida familiar do Chico. Primeiro recupero um episódio da infância. Aos nove anos se preocupa de não ser esquecido pela avó, e deixa para ela um bilhete quando viaja com seus pais para a Itália em 1953: “vovó Heloisa. Olhe, vizinha, não se esqueça de mim. Se quando eu chegar aqui, você já estiver no céu, lá mesmo veja eu ser um cantor de rádio” (HOMEM, 2009, p. 12). De “uma crueldade ingênua” permitida só às crianças diz um crítico; eu diria que é de um encanto admirável, só consentido, talvez, aos que vislumbram grandes desempenhos pela frente. Recupero o bilhete porque esse recado marca um tema fundamental do trabalho da memória, pois o se lembrar vai de mãos dadas com o esquecimento.

O repertório do escritor está semeado de lembranças tingidas de certa dose nostálgica, o que é natural já que rememoramos somente o que nos tem atingido, como já explicou Sócrates. Observemos, por exemplo, como retrata sua época infantil, dialogando com a tradição de anteriores poetas brasileiros.² Aproximemo-nos à evocação de seus 12 anos.

Ai, que saudades que eu tenho
Dos meus 12 anos
Que saudade ingrata
Dar banda por aí
Fazendo grandes planos
E chutando lata
Trocando figurinhas,
matar passarinhos,
coleccionar minhocas,

2 Cassimiro de Abreu, “Meus oito anos”; Carlos Drummond, “Infância”.

jogando muito botão
rodopiando pião
Fazendo troca troca [...].³

Examino, a seguir, o poema “Outros sonhos”, escrito em 2006. Este texto apresenta, no cerne do tema do sonho, assuntos que se encontram entrelaçados uns com outros. Por um lado há um devaneio onírico de situações fora da lógica – “o fogo gelou, a neve fervia” –, seguido por outras situações perfeitamente coerentes – “se empetecava João/ se emperiquitava Maria” e, além desses temas, há a presença da conjuntura social – “de mão em mão o ladrão/ relógios distribuía/ e a polícia já não batia”. Ao acompanhar o processo criativo deste poema, gostaria de me referir ao momento, quando o escritor se enfrenta com a “folha em branco”, quero dizer, o instante da criação; e depois destacar, dentro desse processo, uma referência que produz uma ruptura dentro da fluidez do poema. Escutemos:

Sonhei que o fogo gelou
Sonhei que a neve fervia
Sonhei que ela corava
Quando me via
Sonhei que ao meio-dia
Havia intenso luar
E o povo se embevecia
Se empetecava João
Se emperiquitava Maria
Doentes do coração
Dançavam na enfermaria
E a beleza não fenecia

Belo e sereno era o som
Que lá no morro se ouvia
Eu sei que o sonho era bom
Porque ela sorria
Até quando chovia
Guris inertes no chão
Falavam de astronomia
E me jurava o diabo
Que Deus existia
De mão em mão o ladrão
Relógios distribuía
E a polícia já não batia [...].

3 “Doze anos” para a peça *Ópera do malandro*, 1978.

Nesse “intenso luar” embaixo do qual João e Maria se enfeitavam, sonhou também que Deus existia, que a maconha se compra na tabacaria e a droga na drogaria... E o sonho era bom, diz o poeta, porque ela sorria. O alicerce do poema, repito, são situações contraditórias: “o fogo gelou”, “a neve fervia”, “ao meio-dia havia luar”, “de noite raiava o sol”; todas ocorrências paradoxais, próprias dos sonhos. No entanto, de repente se interrompe a exposição sobre o sonhado e a primeira pessoa se afasta – marcado na gramática – e se integra uma nova voz no sonho. Ouçamos:

De noite raiava o sol
Que todo mundo aplaudia
Maconha só se comprava na tabacaria
Drogas na drogaria
Um passarinho espanhol
Cantava esta melodia
E com sotaque esta letra
De sua autoria
Sonhei que o fogo gelou
Sonhei que a neve fervia
E por sonhar o impossível, ai
Sonhei que tu me querias [...].

“Um passarinho espanhol cantava”... sem nenhum intermediário. Se revisarmos os mediadores criados por Chico em outros poemas, vemos que as vezes são pessoas, por exemplo, “um marinheiro me contou”; “o pescador me confirmou”. Em outras ocasiões, a mesma natureza serve de intercessora – “a boa brisa lhe soprou”, “o passarinho lhe contou”. O papel desses intermediários é levar-lhe uma notícia ou desejar um futuro mais alentador; mas no poema que analiso ninguém lhe conta nada, não há um mediador; é a presença mesma do “passarinho” que se atualiza desde um ontem repetitivo: “um passarinho espanhol *cantava* essa melodia”.

Quem é esse passarinho que cantava com sotaque? Poderia simplesmente se tratar de um diálogo com uma antiga e conhecida canção em espanhol do começo do século XX, intitulada “*Asómate a la ventana*” (1915).⁴ Mas não é somente uma simples intertextualidade; trata-se de uma lembrança, a lembrança do pai. Essa informação a fornece o próprio Chico em uma entrevista, quando esclarece que esses versos vêm de um mote que seu pai cantava muito quando ele era garoto. Mas, de repente, volta, conta

4 Osmán Pérez Freire (1880-1930) chileno/argentino. Canção também conhecida com o nome de *Reminiscencias cuyanas*.

Chico, volta e começa a ficar te perseguindo, e fica um... “tenho de fazer esta música” – assim explicou à revista *Trip* (2006).

Meu interesse nesta leitura é mostrar o instante da criação e como se manifesta, na composição verbal, a vinculação entre o sonhar e o recordar. Que, como sabemos, as duas ações – sonhar e recordar – se concretizam sempre em uma imagem; neste caso em “um passarinho espanhol/cantava esta melodia/ e com sotaque esta letra/de sua autoria” e o poema continua com a repetição da primeira estrofe, “sonhei que o fogo gelou/sonhei que a neve fervia”. A mudança momentânea do assunto do poema e o surgimento da lembrança do pai me parece de grande valia para explicar a vinculação criada através de uma associação de ideias entre o sonhado, que se articula com a repetição do verbo “sonhar”, e a lembrança do pai que também não deixa de ser um sonho..., um desejo de voltar a escutá-lo, cantando tal melodia.

O viés fenomenológico no estudo da memória diferencia de maneira específica entre lembrança, surgida de forma repentina por diversos estímulos e a recordação que é requerida e buscada para que regresse ao coração. Pondero, então, que podemos considerar que no poema “Outros sonhos” estamos frente a uma representação verbal de uma lembrança. A letra da canção conclui com a repetição da mesma estrofe, mas... com o passarinho cantando em espanhol:

*Soñé que el fuego heló
Soñé que la nieve ardía
Y por soñar lo imposible, ay, ay
Soñé que tú me querías [...]*

Ao aceitar-se que as experiências vividas deixam marcas impressas no espírito, gerou no decorrer da reflexão sobre a memória uma série de dúvidas tanto para os estudos históricos quanto para a reflexão filosófica. A disciplina histórica pretende ser uma ciência por *rastros*, ou por indícios, segundo explicou Marc Bloch, os quais se escrevem, são guardados e arquivados. Não é diferente quando uma experiência de vida deixa marcas, sinais, rastros, ou seja, quando a vivência torna-se proeminente para a pessoa; neste caso a impressão produzida é necessariamente sentida, causando uma afeição, uma comoção na “alma”, como já tinha manifestado Agostinho. E foi esta situação que aconteceu com Chico no poema “Outros sonhos”.

Na sua profusa produção, Chico Buarque tem revelado seu “estar no mundo”, pois sua obra está impregnada de infinitos rastros que assinalam como a sociedade está aderida e entrelaçada com sua arte. No corpus do poeta há textos mostrando existencialmente o cotidiano, tanto na profundidade do existir como na simples trivialidade de uma jornada. Ao mencionar o dia a dia doméstico, festivo, doloroso ou conflitivo, convida a sentir, a estar alerta, a evocar e a rememorar os infortúnios de seus personagens, como sucede, por exemplo, com o obreiro da “Construção” ou com “Pedro, o pedreiro”.

Pedro pedreiro tá esperando a morte
Ou esperando o dia de voltar pro Norte
Pedro não sabe mas talvez no fundo
espera alguma coisa mais linda que o mundo
Maior do que o mar,
Mas pra que sonhar
Se dá o desespero de esperar demais [...]

No entanto, ao lado dessas situações, nada banais, há lugar nos seus textos para a receita da feijoada; o milagre brasileiro: “cadê o meu?”; para dizer adeus ao tradicional realejo e para avistar o futuro num primeiro de maio porque hoje “ele é senhor das suas mãos e de suas das ferramentas” e acrescento um longuíssimo etecetera para não mencionar as inúmeras situações em que a realidade social impõe-se ao poeta. A força dos rastros, então, que apresentam os poemas de Chico poderia ser resumida na concisa frase de Emmanuel Levinas, quando afirma que “o rastro significa sem deixar aparecer”, onde significar recebe seu sentido mais amplo, o de ser sinal, ser signo, mostrar, assinalar. O sentimento individual orientado a algo ou a alguém é “intencional”, explica Paul Ricoeur. Testemunha nossa afinidade com a realidade e assinala o modo como o “eu” se vê intimamente atingido, mas, ao mesmo tempo, essa intencionalidade se volta para o mundo” (RICOEUR, 2009).⁵

Atrevo-me a propor, então que a obra de Chico Buarque constrói uma fenomenologia da realidade social (SCHUTZ, 1967). Devido a que nós, sujeitos, tanto no particular como agrupados socialmente, somos sempre afetados pela experiência dos outros. E com os textos de Chico não só somos afetados, mas também intensamente iluminados.

5 A Jane Borrallho agradeço a precisão deste conceito de Ricoeur.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. Confissões e De Magistro. In: _____. *Santo Agostinho*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 207-208. (Coleção Os pensadores, v. 6).

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

_____. Entrevista. *Revista Trip*, abril de 2006. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_trip_0406.htm>. Acesso em: 19 nov. 2014.

HOMEM, Wagner. *Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

RICOEUR, Paul. *Na escola da fenomenologia*. Petrópolis: Vozes, 2009.

SCHUTZ, Alfred. *Phenomenology of the social world*. Evanston: Northwestern, 1967.

CHICO ENSINA

Chico Buarque e o ensino de gramática

Rozana Reigota Naves

CONTEXTUALIZAÇÃO

“Chico Buarque ensina”: este é o sugestivo título da mesa que deu origem ao trabalho científico e pedagógico abaixo descrito. O texto que ora se apresenta é, portanto, um singelo relato de experiência que toma a obra de Chico Buarque, ao mesmo tempo, como fonte e inspiração.

Partimos da concepção mais geral de que o ensino de gramática não pode prescindir da análise do texto, de tal forma que a Literatura é considerada de fundamental importância para o processo de aprendizagem da língua. Essa premissa orientou o desenvolvimento de uma atividade de pesquisa linguística e análise de material didático para o ensino de língua portuguesa, com base no referencial teórico proposto.¹

A TEORIA E A PRÁTICA NO ENSINO DE GRAMÁTICA

Não é novidade, para especialistas e leigos, que o ensino de línguas vem passando por profundas transformações. A primeira e principal causa dessas transformações remete à constituição da Linguística como uma ciência, no sentido do formalismo do método científico desenvolvido por Ferdinand de Saussure (1916). Associa-se a isso a própria transformação nos paradigmas educacionais (pedagógicos), que passam a ser centrados no estudante e não mais no professor ou no conteúdo *per se*. Uma outra causa, mais moderna, da transformação no ensino de línguas se deve à agilidade com que os meios tecnológicos (e o acesso a eles) vêm se desenvolvendo, de forma a atingir a maior parte dos contextos econômicos, sociais,

¹ A pesquisa foi realizada pelos estudantes matriculados na disciplina Sintaxe do Português Contemporâneo 1, ofertada pelo Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas (LIP) no primeiro período letivo de 2014, e estava circunscrita ao Laboratório de Estudos Formais da Gramática (LEFOG), no âmbito do projeto de pesquisa intitulado “Novas perspectivas para a língua portuguesa em sala de aula”, coordenado pelas professoras Eloisa Pilati, Helena Vicente, Rozana Naves e Heloisa Salles.

educacionais e, inclusive, linguísticos (esses últimos retratados pelas novas formas de linguagem criadas a partir da evolução das tecnologias da informação e da comunicação).

Especificamente com relação ao contexto educacional, os Parâmetros Curriculares Nacionais (doravante PCNs), publicados em 1998, representam em si mesmos uma inovação político-metodológica no ensino e propõem uma mudança no sistema educativo brasileiro, situando os desafios que se colocam para cada área do conhecimento. De uma forma geral, há a consciência de que os estudantes devem ser formados para o exercício da cidadania, para o entendimento crítico dos progressos científicos e para o uso consciente dos instrumentos tecnológicos. Essa concepção do ensino como a possibilidade da apropriação de conhecimentos socialmente elaborados como base para a construção da cidadania produz uma discussão sobre a função da escola, especialmente no que se refere a que conteúdos ensinar/aprender e a que metodologias utilizar no processo ensino-aprendizagem.

No caso do ensino de línguas, os PCNs definem a linguagem como “a capacidade humana de articular significados coletivos em sistemas arbitrários de representação, que são compartilhados e que variam de acordo com as necessidades e experiências da vida em sociedade” (BRASIL, 1998, p. 32-33). Nesse sentido, o conhecimento sobre as linguagens, que se estruturam sobre um conjunto de elementos (léxico) e de relações (regras) que são significativas (op. cit., p. 33), deve ser construído em termos do uso e da compreensão de sistemas simbólicos, cujas representações são convencionadas e padronizadas. É a capacidade de conhecer e reconhecer os códigos e sua função sociointeracional, ampliando-se o domínio sobre a língua e a linguagem, que os PCNs propõem como elemento constituidor de identidade e de cidadania. E, nesse aspecto, a Literatura desempenha um papel fundamental.

Embora apontem caminhos em termos de competências e de habilidades a serem desenvolvidas, os PCNs colocam as questões sobre a busca de novas abordagens e metodologias como um objeto inacabado. Propõe-se, então, no projeto de pesquisa que dá origem a esta proposta de atividade pedagógica, promover um estudo gramatical que leve em conta o fato de que as línguas figuram como objeto de análise científica, diante do pressuposto de que sua manifestação é determinada por um conhecimento inato – a competência linguística, nos termos de uma teoria formalista dos estudos da gramática (cf. CHOMSKY, 1986). Para tanto, concebe-se uma

proposta pedagógica baseada no conceito de educação linguística, que se operacionaliza por meio de uma metodologia baseada em projetos, em que competências intelectuais sejam desenvolvidas por procedimentos de formulação de hipóteses e raciocínio inferencial sobre dados linguísticos inseridos em contexto ou extraídos de textos formalmente elaborados, como os textos literários (cf. PILATI et al., 2011).

Diante desse quadro teórico, a atividade teve como objetivo analisar a inserção da obra de Chico Buarque nos livros didáticos de Ensino Fundamental e de Ensino Médio, adotados por escolas públicas ou privadas, bem como os textos do autor utilizados como fonte para a elaboração de questões dos exames vestibulares para ingresso em universidades do país. O que apresentamos neste breve texto são apenas alguns dos resultados obtidos.

O primeiro exemplo encontrado nos materiais analisados contém somente uma estrofe da música “Januária”, inserida em um exercício sobre classificação de orações adverbiais e variação linguística, conforme demonstrado a seguir:

1. Identificar e classificar a oração adverbial no trecho abaixo:

Toda gente homenageia

Januária na janela

Até o mar faz maré cheia

Pra chegar mais perto dela

(Chico Buarque de Hollanda)

2. Duas das orações adverbiais apresentam uma redução de palavra própria da língua falada? Que palavra é essa?

Fonte: CABRAL, 2000.


Observamos nesse excerto que o estudo gramatical, abordado nessa perspectiva puramente taxionômica, faz do texto literário apenas o pretexto para a atividade linguística que, por sua vez, não exige do estudante uma reflexão sobre o sentido mais geral do texto – daí porque é indiferente apresentar toda a letra da música ou apenas uma estrofe. Tampouco a segunda pergunta leva a uma discussão sobre a relação entre o gênero musical e as características da língua falada, ignorando, por assim dizer, o valor que o texto da música agrega para o ensino.

Outro exemplo, já um pouco mais elaborado, foi extraído do livro didático publicado no âmbito do Projeto Araribá:

1 Leia este trecho de uma canção.

João e Maria
 Agora eu era herói
 E o meu cavalo só falava inglês
 A noiva do cowboy
 Era você
 Além das outras três
 Eu enfrentava os batalhões
 Os alemães e seus canhões
 Guardava o meu bodoque
 E ensaiava um rock
 Para as matinês
 [...]

 Agora era fatal
 Que o faz-de-conta terminasse assim
 Pra lá deste quintal
 Era uma noite que não tem mais fim
 Pois você sumiu no mundo
 Sem me avisar
 E agora eu era um louco a perguntar
 O que é que a vida vai fazer de mim



A gramática em contexto

Glossário

Bodoque
 Arco para atirar bolas de barro endurecidas ao fogo, ou para atirar pedrinhas; atiradeira; estilingue.

Matinê
 Festa ou espetáculo realizado à tarde.

CHICO BUARQUE DE HOLANDA; SPYGLA.
 In: Both Canção (Org.). *Aquarela Brasileira*. Brasília: Corte, 1995.

a) Que tempo exprime normalmente a palavra *agora*?

b) Em que tempo está o verbo *era*?

c) Como você explica essa combinação de tempos? Relacione-a ao título da canção.

d) Na primeira estrofe foi utilizado um único tempo verbal do passado. O que indica esse tempo verbal?

e) Na última estrofe, que formas verbais indicam um rompimento com a situação apresentada na primeira estrofe? Por quê?

f) Imagine por que o cavalo do herói só falava inglês.

Fonte: KANASHIRO, 2006.

O texto, aqui, compõe-se de duas estrofes da canção “João e Maria”. Trabalha-se o vocabulário, por meio de um glossário pré-selecionado, eximindo o estudante de pesquisar, ele próprio, no dicionário, não apenas os dois verbetes indicados, mas quaisquer outras palavras que ele, porventura, não conhecesse. As questões mesclam as tarefas taxionômicas (itens ‘a’ e ‘b’) com questões de interpretação de texto relacionadas ao conteúdo gramatical que está sendo trabalhado – a saber, o emprego dos tempos verbais. Somente a última questão diz respeito ao sentido mais geral do texto, propriamente dito.

Para ilustrar a mudança na perspectiva teórico-metodológica do ensino de língua portuguesa, trazemos à comparação duas questões de

prova de vestibular da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), aplicadas, respectivamente, nos anos de 2003 e 2011:

Pai, afasta de mim esse cálice!
 Pai, afasta de mim esse cálice!
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue.
 Como beber dessa bebida amarga,
 Tragar a dor, engolir a labuta,
 Mesmo calada a boca, resta o peito,
 Silêncio na cidade não se escuta.
 De que me vale ser filho da santa,
 Melhor seria ser filho da outra,
 Outra realidade menos morta,
 Tanta mentira, tanta força bruta.

(Chico Buarque)

Questão 11

Na língua portuguesa escrita, quando duas letras são empregadas para representar um único fonema (ou som, na fala), tem-se um dígrafo. O dígrafo só está presente em todos os vocábulos de:

- a) Pai, minha, tua, esse, tragar.
- b) afasta, vinho, dessa, dor, seria.
- c) queres, vinho, sangue, dessa, filho.
- d) esse, amarga, Silêncio, escuta, filho.
- e) queres, feita, tinto, Melhor, bruta.

(UNIFESP, 2003)

* * *

De tudo que é nego torto
 Do mangue e do cais do porto
 Ela já foi namorada
 O seu corpo é dos errantes
 Dos cegos, dos retirantes
 É de quem não tem mais nada
 Dá-se assim desde menina
 Na garagem, na cantina
 Atrás do tanque, no mato
 É a rainha dos detentos
 Das loucas, dos lazarentos
 Dos moleques do internato
 E também vai amiúde
 Còos velhinhos sem saúde

E as viúvas sem porvir
Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir
Joga pedra na Geni
Joga pedra na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni

A partir do início do fragmento selecionado, uma série de versos consecutivos caracteriza a personagem Geni numa mesma direção semântica e segundo uma mesma lógica, até que um determinado verso provoca uma ruptura significativa nessa trajetória, criando uma intensa oposição de sentido no poema. Esse verso está transcrito em:

- a) *Dá-se assim desde menina.*
- b) *É a rainha dos detentos.*
- c) *Ela é um poço de bondade.*
- d) *Joga pedra na Geni.*
- e) *Ela dá pra qualquer um.*

(UNIFESP, 2011)

É de interesse observar que, na prova aplicada em 2003, o conhecimento requerido para responder a questão independe da leitura do trecho da música de Chico Buarque selecionada como pretexto para a abordagem do conteúdo gramatical. Já na prova de 2011, privilegia-se a questão interpretativa, que pode ser trabalhada também da perspectiva das categorias gramaticais que distinguem o verso da música que representa a ruptura semântica a que a questão se refere: à exceção do verso explicitado no item 'c', que possui verbo no imperativo, todos os demais apresentam um tipo de construção verbal predicativa, em que os elementos internos ao sintagma verbal apontam para as características da personagem Geni.

À GUIZA DE CONCLUSÃO

Os exemplos apresentados acima demonstram duas formas distintas de trabalho com a gramática: um em que se privilegia o conhecimento puramente taxionômico (cf. CABRAL, 2000 e UNIFESP, 2003) e outro em que esse tipo de conhecimento está associado à significação específica de um trecho do texto literário (cf. KANASHIRO, 2006) ou ao texto como um todo

(cf. UNIFESP, 2011). De todo modo, mesmo quando a relação entre a taxionomia e a interpretação acontece, a reflexão gramatical não vai além do texto, ou seja, não busca o conhecimento internalizado do estudante sobre a gramática da língua que ele já domina, tampouco o leva a produzir inferências para outros tipos de construção gramatical ou de texto que sejam estruturados em bases gramaticais distintas.

Por isso, no contexto deste trabalho, apresentamos uma proposta de abordagem gramatical em que o estudante tem um papel mais ativo em relação ao seu conhecimento internalizado, sendo instigado a buscar explicações por meio de suas próprias intuições linguísticas (questão 2 abaixo), a comparar estruturas sintáticas e suas respectivas interpretações semânticas (questão 3) e a produzir um novo texto, atendendo a uma exigência de reestruturação gramatical que repercuta sobre o sentido geral do texto (questão 4):

LÉO

Um pé na soleira e um pé na calçada, um pião
Um passo na estrada e um pulo no mato
Um pedaço de pau
Um pé de sapato e um pé de moleque
Léo

Um pé de moleque e um rabo de saia, um serão
As sombras da praia e o sonho na esteira
Uma alucinação
Uma companheira e um filho no mundo
Léo

[...]

Um olho vazado e um tempo de guerra, um paiol
Um nome na serra e um nome no muro
A quebrada do sol
Um tiro no escuro e um corpo na lama
Léo

Um nome na lama e um silêncio profundo, um pião
Um filho no mundo e uma atiradeira
Um pedaço de pau
Um pé na soleira e um pé na calçada
(NASCIMENTO; HOLLANDA, 1978)

1. A estrutura dos versos que compõem a canção remete a um texto de tipo descritivo, narrativo ou dissertativo? Justifique.
2. Você acredita que o tipo de sintagma que estrutura o poema tem a ver com o tipo de texto criado? Explique.
3. Os sintagmas “um pé de moleque” e “um pé na soleira”, retirados da letra da música, têm a mesma organização interna: pé é o substantivo que funciona como núcleo, um é o determinante desse núcleo e, à direita, temos um elemento que modifica o núcleo. Apesar dessa semelhança quanto à forma, é possível perceber uma diferença semântica entre os modificadores. Que diferença é essa? Encontre no texto outros exemplos dessa diferença.
4. Reescreva o poema transformando, sempre que possível, os sintagmas nominais em sintagmas verbais (evidentemente que, para isso, você terá de acrescentar verbos ao texto). Que efeito essa reescrita tem para a tipologia do texto?

Fonte: COUTINHO; NAVES, 2014.

No material didático que compõe essa coleção, Chico Buarque também serve de inspiração para a abordagem da relação entre língua/linguagem e tecnologia, na explicação do que é um hipertexto. A atividade proposta sugere um percurso hipertextual sobre a vida e a obra do autor, a partir do seu site oficial:²

Um hipertexto permite ao leitor construir diversos sentidos, ou seja, apropriar-se da informação por diversos caminhos. Entre no site do cantor e compositor Chico Buarque e faça uma pesquisa sobre esse importante artista brasileiro. Registre, passo a passo, a trajetória que você fez para obter as informações (ou seja, anote cada link que você acessou, na sequência acessada). Em seguida, faça um resumo das principais informações que você conseguiu obter. Compartilhe com seu professor e seus colegas a sua trajetória de aprendizagem.

Fonte: COUTINHO; NAVES, 2013.

Trata-se, portanto, de mudar o olhar sobre o fazer pedagógico no ensino de língua portuguesa, considerando não apenas a gramática no texto ou em contexto, mas partindo do conceito de competência linguística, ancorado

sob a perspectiva dos estudos formais da gramática. Nesse contexto, apropriamo-nos da frase de Chico Buarque, que nos parece adequada para refletir sobre os referenciais teórico-metodológicos para o trabalho com a língua portuguesa em sala de aula: “As pessoas têm medo das mudanças. Eu tenho medo que as coisas nunca mudem”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Média e Tecnológica. *Parâmetros Curriculares Nacionais – Ensino Médio*. Brasília, MEC/SEMTEC, 1998.
- CABRAL, Isabel Cristina Martelli. *Palavra Aberta*. 8ª série do ensino fundamental. 2. ed. verificada. São Paulo: Atual, 2000.
- CHOMSKY, N. *Knowledge of language: its nature, origin, and use*. New York: Preager, 1986.
- COUTINHO, Andréa; NAVES, Rozana. *Língua Portuguesa: 1º ano do ensino médio*. Brasília: Edebe Brasil, 2013.
- _____. *Língua Portuguesa: 2º ano do ensino médio*. Brasília: Edebe Brasil, 2014.
- KANASHIRO, Áurea Regina (ed.). *Projeto Araribá: português/obra coletiva*. São Paulo: Moderna, 2006.
- PILATI, Eloisa; NAVES, Rozana; VICENTE, Helena; SALLES, Heloisa. Educação linguística e ensino de gramática na educação básica. *Linguagem & Ensino*, Pelotas, v. 14, n. 2, p. 395-425, dez./2011.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Tradução de A. Chelini, J. P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1916.

DOCUMENTOS SONOROS

- NASCIMENTO, Milton; HOLLANDA, Chico Buarque de. Léo. In: _____. *Clube da Esquina 2*. Rio de Janeiro: EMI, 1978.

² Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>.

Chico Buarque em sala de aula

Ludmila Gondim

A proposta de análise das letras de canções de Chico Buarque em salas de ensino fundamental e/ou médio ainda é uma novidade. Apesar dos muitos trabalhos, publicações e experiências com este exímio artista espalhados pelo país, ainda é difícil a aplicabilidade de conteúdos que extrapolem os manuais escolares utilizados por nossos docentes brasileiros. No ano de comemoração de seus 70 anos, o Colégio Universitário, escola de aplicação da Universidade Federal do Maranhão, elege-o como foco das pesquisas na área de linguagem e promove um evento no mês de outubro para apresentação dos resultados.

Esta comunicação, por sua vez, tem como objetivo expor algumas nuances temáticas da Mostra Literária Chico Buarque, 70 anos, realizada no Colun/São Luís. Haja vista que as pesquisas ainda estão em andamento, serão apresentadas algumas elaborações encaminhadas pelos envolvidos, salientando alguns roteiros de aplicação das canções em sala de aula e refletindo sobre a problemática do ensino de literatura.

Neste sentido, inicio minha fala comentando sobre a abordagem dada aos textos do cancionista escolhido durante as atividades em sala de aula. Partindo das canções de Chico Buarque, os professores envolvidos com a atividade buscam causar um encontro dos alunos com o literário, favorecendo a interação com o texto e fugindo da abordagem histórica, geralmente conferida à disciplina de Literatura. Privilegiou-se a construção de sentidos para e no texto a partir das vivências dos próprios alunos, estimulando-os a buscar intertextos, outros diálogos, fenômenos sociais, políticos etc. Todos os trabalhos realizados pelos professores e alunos apontam para a possibilidade de aproximação entre o adolescente e o texto literário, sua significação e sua instrumentalização para a leitura.

Dentre os temas levantados para estudo das canções estiveram: a ditadura militar, a mulher, o intertexto com autores brasileiros, a tradição popular, a religiosidade, o samba e o futebol e a política. Tomo aqui, para fins de explanação e apreciação, uma das atividades desenvolvidas pelos meus alunos cujo tema refere-se à relação da canção com alguns autores brasileiros.

A ideia de examinar o processo de criação do poeta Chico Buarque se desenvolveu a partir das leituras teóricas de Anazildo Vasconcelos da Silva (2010) que, em seu livro *Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque*, incentiva a pesquisa dos variados recursos de hibridação textual e contextual “que definem, juntamente com o diálogo interiorizado do poeta com sua obra, o perfil pós-moderno da lírica buarquiana” (p. 75).

Como poeta preocupado com sua criação, Chico Buarque caminha constantemente em direção ao entendimento do seu processo de criação e dos múltiplos sentidos de sua obra. Há presente em muitas canções a proposta de hibridação dos recursos e de formas artísticas que configuram suas criações como expressões legítimas do pós-modernismo, o que abre espaço para que os alunos atentem para a existência de outros gêneros, aspectos e estruturas que precisam ser assimilados. Há, entretanto, de se estabelecer a diferença entre a intertextualidade (marcada pelo diálogo entre os textos na sua relação interna e não entre a forma) e hibridismo (diálogo entre as formas e os propósitos, configurando-se como um trabalho interdialogico com vários gêneros).

Nesse processo de hibridação e de intertextualidade, as canções de Chico Buarque instalam diálogos intratextualizados deste artista com outros da lírica nacional e ocidental, além da mistura de referenciais históricos com referenciais míticos. Neste sentido, a turma do 2º ano do Ensino Médio foi apresentada aos textos “Sabia”, “Meninos eu vi”, “Flor da idade”, “Até o fim”, “Doze anos”, “Alumbramento”, “Iracema voou”, “Assentamento” e “Xote da navegação”

Em seguida à leitura dos textos, procedeu-se o roteiro de análise iniciando da identificação do tema central da canção; identificação do eu poético e sua relação com o texto de outros autores; identificação da estrutura do texto, das imagens, das palavras e da sintaxe usada para compor o universo ficcional; e, por fim, a identificação de rimas, de formas poéticas, dos recursos e das figuras que dão expressividade ao texto.

Alguns dos textos escolhidos, por sua vez, revelam aproximação à prosa narrativa. Nestes casos, foi trabalhada também a estrutura que compõe o gênero, tais como: o foco narrativo, a ação, o espaço, as personagens e o tempo.

Para também focalizar o papel social desempenhado pela literatura, procurei estimular a leitura acentuando a força e a grandeza do artista manifestadas nas próprias letras das canções. Envolviam-se, assim, os leitores em direção ao entendimento sobre o cruzamento de discursos feitos

pelo poeta. Neste sentido, no contexto de sala de aula, a canção e o poeta desempenham um papel diferente daquele desempenhado pelo ensino de literatura tradicional, ocupada em encaixar autores e obras nas categorias e nas características das escolas literárias e seus contextos de produção.

O texto/ a canção configura-se, desta maneira, como o lugar de encontro entre os iguais, que podem, no momento de leitura e interpretação, dizer o que pensam, o que sentiram e o que viram, já que, como objeto estético, a canção de Chico Buarque provoca a reflexão sobre as falas de outrem, induzindo o leitor a avaliar condutas, a desenvolver sensibilidades e a capacidade de imaginar, a encorajar-se diante da possibilidade de saber mais e de discernir melhor.

A primeira canção estudada foi “Sabiá”. Criada em parceria com Tom Jobim, recebeu duras críticas e vaia unânime no final da fase brasileira do III Festival Internacional da Canção, em 1968, quando o Brasil já vivia 4 anos de ditadura. Vencedora da fase internacional, dessa vez sem as vaias, essa canção foi vista como desvinculada da realidade nacional, quando se valorizava o engajamento político.

Após ouvirem a gravação, os alunos seguiram o roteiro de leitura e exploraram o texto levantando questões como: saudade do lugar, esperança de voltar, certeza de encontrar a felicidade na sua terra natal e outros. A relação com o texto de Gonçalves Dias, “Canção do Exílio”, foi imediata. Ambas cantam o lugar de origem do eu lírico.

Considerado o poema mais conhecido em língua portuguesa no Brasil, “Canção do Exílio”, escrito em 1843, retrata com nostalgia a saudade de um eu lírico distante da sua terra natal. Gonçalves Dias, que estava em Coimbra (Portugal) para estudar, revela seu amor à pátria de forma contida, com versos harmonicamente metrificados e rimas muito bem cadenciadas, o poeta faz alusão à pátria distante, contrastando a paisagem europeia e a terra natal, exaltando-a.

Na sequência, foram explorados os aspectos formais da canção: número de estrofes, número de versos, o esquema das rimas, as aliterações, as assonâncias, o ritmo e a presença de figuras, tais como: metáforas, comparações, prosopopeias, sinestesias e antíteses.

Escrito em 1ª pessoa, com predominância de formas verbais no futuro e no presente, a canção é composta de 4 estrofes, não coincidindo o número de versos, a não ser na 2ª e na 3ª estrofes. Predominam o esquema ABAB das rimas que se repetem num ritmo cadenciado do começo ao fim, com pouquíssimas variações. Possui como mote os versos “Vou voltar/ sei

que ainda vou voltar”, que também se repetem no início de cada uma das estrofes. (Sobre melodia, não me arrisco a analisar, já que me faltam elementos teóricos para tal).

Num segundo momento, seguiu-se a comparação dos dois textos e o levantamento de palavras que compunham o quadro semântico do tema exílio, estabelecendo as similaridades e diferenças no tratamento dado ao tema pelos dois autores brasileiros.

Examinaram-se as palavras retomadas na canção de Chico Buarque, tais como: “sabiá” (título da canção de Chico Buarque. Aparece empregada no feminino, por determinação de Tom Jobim, que dizia ser melhor já que indica a voz do caçador, que usa o artigo feminino para se referir à sua presa); “palmeira” (lugar de arrefecimentos dos ânimos, da paz e da tranquilidade); “flor” (sugere a doçura e a delicadeza) e “amor” (que afasta o quê negativo e anuncia o novo).

Tomando o texto literário em sua materialidade, “como uma peça em que elementos articulados são relevantes para a construção dos sentidos” (CYNTRÃO, 2004, p. 42), procedeu-se à metodologia de levantamento dos constituintes do texto: a perspectiva narrativa, os personagens, as imagens. Em seguida, a forma como estes elementos se relacionavam no texto e que cargas semânticas assumiram e com que recorrência.

A atividade dirigida de identificação das palavras e dos recursos que a língua oferece como: a organização sintática, a seleção vocabular, as figuras de linguagem, a musicalidade e o ritmo ajustarão e caracterizarão a visão de mundo e da existência do poeta analisado. Neste sentido, as marcas encontradas pelos alunos refletiram:

- a) Um exílio imaginário diferente do exílio vivido por Gonçalves Dias, visto que em “Sabiá” o poeta ainda estava no país, mas o eu lírico não.
- b) Enquanto Gonçalves Dias sugere um Brasil de “mais flores”, “mais vida”, “mais amores”, Chico Buarque caminha na perspectiva de um lugar de falta, de escassez: “Vou deitar à sombra/ de uma palmeira/ que já não há/colher a flor/ que já não dá”.
- c) Esperança de voltar, de forma mais expressiva, em “Sabiá”: “Vou voltar/ sei que ainda vou voltar/e é pra ficar/”, enquanto em “Canção do Exílio” a esperança se traduz como súplica a Deus: “Não permita Deus que eu morra/ sem que eu volte para lá”.

Outros textos também estão sendo analisados pela turma. Além de “Sabiá”, listamos “Meninos eu vi” (que dialoga com “I-Juca Pirama” de Gonçalves Dias), “Flor da idade” e “Até o fim” (que dialogam

com “Quadrilha” e “Poema de Sete Faces”, respectivamente, ambos de Drummond), “Doze anos” (que dialoga com “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu), “Alumbramento” (que dialoga com “Alumbramento”, de Manuel Bandeira), “Iracema voou” (que dialoga com *Iracema* de José de Alencar), “Assentamento” e “Xote da navegação” (que dialoga com dois contos diferentes de Guimarães Rosa, o primeiro com a epígrafe do conto “Barra de Vaca”, em *Tutameia*; e o segundo com “A terceira margem do rio”).

Os resultados das análises das canções e dos textos serão apresentados em forma de exposição e de performances. Em equipes, os alunos organizarão suas instalações com fotografias, desenhos, slides, além de apresentações de outras composições inspiradas nos textos que leram.

A análise das canções de Chico Buarque, seja como fenômeno de linguagem, seja como objeto artístico, contribui para o desenvolvimento de competências de leitura e de escrita dos alunos, visto que os textos escolhidos instigam a reflexão sobre questões inerentemente humanas e acesam realidades distintas. Ao oportunizar a ampliação das vivências e dos conhecimentos de si e do mundo, o estudo das letras cumpre seu papel humanizador ao tornar seus leitores, alunos e professores mais conscientes, mais sensíveis em relação a si mesmos e ao outro, quiçá, também melhor preparados para agir no mundo de tantas contradições.

O estudo da materialidade do texto literário expõe a dimensão linguística e a dimensão humana de maneira imbricada de forma que uma contribui para a constituição da outra. Alunos e professores, então, conseguem compreender que para entender o material humano presente na canção é preciso também perceber as estruturas linguísticas, visto que a temática escolhida pelo cancionista orienta suas escolhas linguísticas. Em sala de aula, a canção é posicionada como um fazer poético capaz de colocar-se ao lado do poema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Editora Plano, 2004.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

A intertextualidade em Chico Buarque

Marcia Elizabeth Bortone

Esse poeta eclético é capaz de entender o universo feminino, construir discursos do ponto de vista do moleque, do homem do povo e construir uma poesia lírica e transbordante de emoção.

Eu sinto pela obra de Chico Buarque um afeto particular, pois foi por meio das suas canções que eu me construí enquanto mulher e comecei a entender o amor a partir de sua poesia, tanto na solidão do meu quarto de adolescente sonhadora, quanto na euforia das festinhas de minha juventude. Daí porque suas músicas e letras sempre me despertaram uma emoção diferenciada e muito profunda.

Trago aqui um pouco desse universo mágico de Chico, em sua impecável capacidade de reconstruir discursos sob outro prisma, e atualizá-lo de maneira admirável.

É essa competência de reconstruir discursos sob novas roupagens o que chamamos de intertextualidade e é o que trataremos neste artigo.

A obra de Chico é muito permeada pela intertextualidade. Seja em alguns momentos de suas canções como: “Cálice” (Cale-se), quando ele (e Gil) retoma a fala de Cristo crucificado: “Pai, afasta de mim esse cálice”, ou mesmo na construção de uma obra inteira como *Gota d'água*: uma releitura do texto grego *Medeia*, de Eurípedes.

Ao falarmos em intertextualidade, temos, primeiramente, que fazer algumas considerações sobre o pós-modernismo. Com o pós-modernismo, começamos a enfrentar e fomos desafiados por uma arte que se revigora pela necessidade de repensar e problematizar tudo, até mesmo sua própria identidade. O pós-modernismo dá lugar ao conceito de diferenças, a uma descentralização e a uma ruptura com a ideologia do passado.

Tal perspectiva entende que se deve reconhecer a provisoriade das múltiplas posições em que somos colocados, em função das constantes mudanças discursivas que nos constituem. Pensadores pós-estruturalistas e pós-modernos problematizam a tradição moderna fundada no

Iluminismo, com suas ideias de razão, progresso e ciência, legitimadas pelas grandes narrativas totalizantes filosóficas e/ou científicas. Daí porque o discurso pós-moderno privilegia o potencial subversivo da ironia, da paródia e do humor como contestação das pretensões universalizantes da arte “séria”. O pós-modernismo oferece, segundo Habermas (1985b, p. 202, In: HUTCHEON, 1991), “uma constelação modificada da arte, do mundo e da vida”. O pós-modernismo é, em última instância, um discurso da intertextualidade, ou mais especificamente, um discurso parodístico. De acordo com Silva (1999, p. 114): “o pós-modernismo privilegia o pastiche, a colagem, a paródia, a ironia (...), a mistura, o hibridismo e a mestiçagem – de culturas, de estilos e de modos de vida”.

Assim, a incorporação de pesquisas linguísticas, inclusive aquelas sobre metodologia da leitura, que buscam a descoberta das inúmeras possibilidades de se ler um texto, alicerça-se em uma perspectiva pós-moderna ao propor releituras que desvelem os discursos iluministas herdados do passado. O pós-modernismo questiona, permanentemente, o sujeito racional, centrado e soberano da modernidade e seu discurso sacralizado e solidificado.

A partir da inserção dos estudos da análise do discurso na linguística, principalmente com Bakhtin (2004) e os teóricos de linha francesa, pôde-se entender melhor o caráter ideológico do discurso. A palavra deixou de ser vista, como pretendiam os estruturalistas, como um elemento isolado do social, porque o discurso, nesta nova concepção, pressupõe que não existe um só sentido, mas diversos sentidos, dependendo do local em que você se encontra no contexto social e cultural. O texto passou a ser entendido como a concretização do discurso, considerado hoje tanto como objeto de significação quanto objeto de uma cultura, cujo sentido depende de um contexto sócio-histórico. Bakhtin (2004), ao ressaltar o caráter ideológico do signo, concebeu o dialogismo como princípio constitutivo da linguagem e condição do sentido do discurso. Como a linguagem é discursivamente produzida, as diferenças não são absolutas, mas diferem-se relativamente a algum outro discurso, tornando o signo subjetivo, contraditório e ideológico.

Dessa forma, uma determinada visão de mundo apresenta-se em um discurso próprio. Como não existem ideias fora da linguagem, cada visão de mundo está diretamente vinculada à linguagem e, por isso, corresponde a uma visão ideológica. Dessa forma, assim como cada formação ideológica determina o que pensar, cada formação discursiva determina o que dizer. Para a visão pós-estruturalista, portanto, a diferença entre as

culturas não pode ser concebida fora dos processos linguísticos de significação, a diferença não é uma característica natural, ela é discursivamente produzida. São as relações de poder que fazem com que exista o diferente e que este seja avaliado negativamente em relação à cultura dominante. Os estudos linguísticos, pós-estruturalistas, passam, assim, a conceber a linguagem a partir de uma concepção discursiva, cujas análises ressaltam os diversos discursos que estão inseridos na sociedade e que dão corpo às formações ideológicas.

O DISCURSO PARODÍSTICO

Como vimos acima, a intertextualidade ganha status de discurso pós-moderno ao desvelar um discurso anterior e ao dar a esse discurso uma nova roupagem ideológica. Assim, o passado como referente não é enquadrado nem apagado, ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes.

A presença do texto original no discurso intertextual revela-se de duas maneiras: pela paráfrase, quando há uma retomada da mesma ideologia do texto anterior e pela paródia ao subverter esta ideologia. Esta subversão faz da Paródia o discurso modelar do pós-modernismo. Segundo Hutcheon (1988):

O pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando (...) para sua reinterpretação crítica ou irônica, em relação à arte do passado.

Do ponto de vista estritamente linguístico, a intertextualidade parodística caracteriza-se por ser um discurso de descentramento, pois opera uma inversão e um deslocamento ao representar uma relação assimétrica entre o signo e a coisa significada. O discurso deixa de ser centrado no código, retoma a tradição escrita, mas dela se afasta procurando uma nova sintaxe. Assim, ao contrário da “mimesis”, que é a linguagem do “mesmo”, porque reproduz a realidade de maneira simétrica, a paródia é a linguagem do “outro”, pois transforma o real e assume um caráter de inversão. A linguagem parodística é uma tomada de consciência crítica que busca criar uma nova e diferente maneira de ler o convencional. Esta apropriação está na própria origem etimológica de paródia; do grego “para – ode”, que

significa uma ode que perverte o sentido da outra, era um contracanto de poemas cantados.

A linguagem parodística é, em última análise, um discurso da libertação; é uma tomada de consciência crítica que busca criar uma nova e diferente maneira de ler o convencional. A paródia torna-se, portanto, a arquitetura discursiva do pós-modernismo, pois se caracteriza pela subversão, ruptura, insubordinação, ambiguidade, ironia, desconstrução, transgressão, descentramento e revelação. A paródia estabelece uma relação dialógica entre a identificação e a distância, pois é capaz de desvelar a ideologia e subvertê-la.

Outro fator importante na conceituação de paródia é a questão da apropriação. Segundo Romano de Sant'Anna (1991), o que caracteriza a apropriação é a dessacralização da obra anterior, que será agora transformada em simples material para ser reproduzida de forma satírica.

Bakhtin (2005), ao analisar a Poética de Dostoievski, mostra a semelhança dos diversos rituais carnavalescos com a paródia. Segundo ele, estes rituais comungam de certas características que estão presentes na paródia, como a linguagem simbólica e o caráter de ritual entre outro. Mas a particularidade mais evidente entre os rituais carnavalescos e a paródia é a que Bakhtin denomina de “caminho ao contrário”, “um mundo de cabeça para baixo”. Todas as posições hierárquicas são invertidas, assim como ocorre uma inversão de toda ordem social: as distâncias sociais são abolidas em favor de uma atitude carnavalesca de contatos sociais livres e familiares. Rompem-se as barreiras do código de valores institucionalizados e instala-se uma nova ordem as “mésalliances”, que são um tipo especial de alianças carnavalescas que aproximam o sagrado e o profano, o sublime e o insignificante, o rico e o pobre, a linguagem culta e a vulgar etc. Outro aspecto importante na carnavalização presente na paródia é o “destronamento”, ou seja: a ambivalência do ritual onde ocorre, ao mesmo tempo, uma destruição do símbolo e uma regeneração deste mesmo símbolo sob uma nova perspectiva, é um renascimento do símbolo às avessas. A natureza carnavalesca da paródia remonta à antiguidade clássica, mas é na Idade Média que a paródia se instala, as festas religiosas ganham um caráter carnavalesco ao serem levadas para a praça pública. Essa visão dupla do homem medieval em relação à religião permanece até nossos dias e o folclore e o carnaval no Brasil retratam muito bem esta postura.

A LEITURA DOS TEXTOS PARODÍSTICOS

Na leitura e análise dos textos parodísticos, há a retomada das ideias de um texto anterior, com o objetivo de subvertê-las. Rompe-se com a ideologia presente no texto original, por meio de recursos como o humor, a ironia, a crítica e o deboche. O discurso da paródia visa à possibilidade de se construir uma leitura crítica de uma ideia ou fato tradicionalmente aceitos, daí ser esta linguagem um discurso da libertação; é uma leitura ‘às avessas’ do texto anterior que lhe serviu de inspiração, buscando, assim, criar uma releitura nova, aberta e subversiva.

É importante que na metodologia da leitura, o professor ressalte no texto seu aspecto intertextual e construa perguntas que salientem as diferentes perspectivas entre os textos originais e as paródias. É fundamental que a metodologia proposta para as aulas se organize em torno dessa desconstrução, pois além de desenvolver nos alunos uma atitude crítica em relação a comportamentos já cristalizados, o professor terá a oportunidade de construir, com eles, inúmeros diálogos entre os diversos textos, como veremos a seguir.

Meus oito anos (Casimiro de Abreu)

Ah que saudades que eu tenho
da aurora da minha vida
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais
Que amor, que sonho, que flores
Naquelas tardes fagueiras,
À sombra das bananeiras,
Debaixo dos laranjais.
Como são belos os dias
Do despontar da existência!
– Respira a alma a inocência
Como perfumes a flor,
O mar é – lago sereno,
O céu – um manto azulado,
O mundo – um sonho dourado,
A vida – um hino de amor!
[...]
Naqueles tempos ditosos
Ia colher as pitangas.
Trepava a tirar mangas,

Brincava à beira do mar.
Rezava as Ave-Marias,
Achava o céu sempre lindo,
Adormecia sorrindo
E despertava a cantar! [...]

Doze anos
(Chico Buarque)

Ai, que saudades que eu tenho
Dos meus 12 anos
Que saudade ingrata
Dar banda por aí
Fazendo grandes planos
E chutando lata
[...]
Ai que saudades que eu tenho
Duma travessura
O futebol de rua
Sair pulando o muro
Olhando fechadura
E vendo mulher nua
Comendo fruta no pé
Chupando picolé
Pé de moleque, paçoca,
E, disputando troféu,
Guerra de pipa no céu
Concurso de piroca. (pipoca)

A temática dos dois textos é a mesma: a infância. No entanto, as figuras usadas para caracterizá-la são diametralmente opostas. Enquanto Casimiro constrói imagens de pureza e ingenuidade para construir a temática da infância, Chico Buarque, ao contrário, desmistifica a infância pura e ingênua retratada por Casimiro, trazendo para seu texto aspectos da vida real de qualquer pré-adolescente. Em Casimiro, a infância é estática, e não um momento de descobertas. Já Chico Buarque, propositalmente, transfere os oito para 12 anos, em um momento de descobertas, principalmente da sexualidade. Aquela criança angelical descrita por Casimiro de Abreu transforma-se, no texto de Chico Buarque, em um pequeno diabinho travesso.

Chico fez, portanto, uma paródia do texto ingênuo e romântico de Casimiro, mostrando seu avesso, uma criança real, construindo uma releitura subversiva do texto anterior. Ele critica e desmistifica a visão

extremamente simplista e ideológica do poeta ao retratar aquela criança. É, novamente, o processo de carnavalização, que mostra seu avesso, um discurso de desvendamento que a paródia propicia.

Terezinha de Jesus
(Cantiga de roda)

Terezinha de Jesus
De uma queda foi ao chão.
Acudiram três cavalheiros
Todos três chapéu na mão.
O primeiro foi seu pai
O segundo seu irmão
O terceiro foi aquele
Que Teresa deu a mão.
Quanta laranja madura
Quanta lima pelo chão
Quanto sangue derramado
Dentro do meu coração

Terezinha
(Chico Buarque)

O primeiro me chegou
Como quem vem do florista
Trouxe um bicho de pelúcia
Trouxe um broche de ametista
Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha
Me mostrou o seu relógio
Me chamava de rainha
Me encontrou tão desarmada
Que tocou meu coração
Mas não me negava nada
E assustada eu disse não.
[...]
O Terceiro me chegou
Como quem chega do nada
Ele não me trouxe nada
Também nada perguntou
Mal sei como ele se chama
Mas entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher
Foi chegando sorrateiro

E antes que eu dissesse não
se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração

O primeiro texto caracteriza-se pelo ocultamento do aspecto sexual da mulher e apresenta-se como uma canção infantil de roda. Os elementos sexuais aparecem camuflados na cantiga, como “o terceiro foi aquele que Teresa deu a mão” “quanto sangue derramado dentro do meu coração”. Estes elementos implícitos são revelados na paródia de Chico Buarque de Hollanda, que propõe o desvendamento do processo de amadurecimento sexual da mulher, caracterizados aí, primeiramente, por sua relação edipiana com o pai e, em seguida, com o irmão. Já o terceiro, que ela nem sequer conhece, estabelece com Terezinha uma relação sexual madura e verdadeiramente erótica. Já no título, o autor retira a palavra “Jesus” do nome da personagem, o que indica sua intenção de desvendamento.

No decorrer da música/poesia, o poeta vai criando pistas para a construção desse processo de identificação da personagem com o pai e o irmão e, mais tarde, com o homem de sua vida, construindo, dessa forma, as pistas para o sujeito-leitor: O primeiro foi seu pai: florista, bicho de pelúcia, broche de ametista. O segundo seu irmão: vasculhava sua gaveta, a chamava de perdida. O terceiro seu amante: se deitou em minha cama, me chama de mulher. Completa aqui o círculo do amadurecimento afetivo e sexual da mulher.

INTERGENERICIDADE

O processo de intergenericidade, conforme Marchuschi (2008), caracteriza-se pelos gêneros que se imbricam e interpenetram para constituírem novos gêneros. Ou ainda quando um gênero assume a função ou a forma de outro, tendo em vista o propósito da comunicação. Um exemplo é o gênero epígrafe que pode ser constituído de um poema, uma frase, um conto; o que vai fazer com que seja considerado uma epígrafe é o lugar em que o texto aparece.

A transmutação de gêneros é, portanto, um processo sociodiscursivo que possibilita transformações num determinado gênero a partir de características que foram apropriadas de outro gênero. Constitui-se, assim, numa atividade intergenérica, em que um determinado gênero assume a forma de outro, sem perder sua função original.

O objetivo aqui é mostrar como os efeitos de sentido que essa hibridização dos gêneros provoca no leitor. Consideramos, assim, que a intergenericidade é uma forma de intertextualidade a partir da apropriação de um gênero utilizando-o em outro gênero, com efeitos de sentido bem específicos.

Vejamos o que faz o cantor Chico Buarque de Hollanda com essas duas músicas:

NOTÍCIA DE JORNAL

Tentou contra existência num humilde barracão.
Joana de tal por causa de um tal João.
Depois de medicada, retirou-se pro seu lar.
Aí a notícia carece de exatidão.

[...]

Joana é mais uma cabrocha triste que errou.
Errou na dose, errou no amor, Joana errou de João.
Ninguém notou,
ninguém morou na dor que era seu mal,
a dor da gente não sai no jornal.

BOM CONSELHO

Ouçá um bom conselho, eu lhe dou de graça,
inútil dormir que a dor não passa.
Espere sentado ou você se cansa,
está provado, quem espera nunca alcança.

[...]

brinque com meu fogo, venha se queimar.
Faça como eu digo, faça como eu faço,
aja duas vezes antes de pensar.
Corro atrás do tempo, vim de não sei onde,
devagar é que não se vai longe.
Eu semeio vento na minha cidade,
vou pra rua e bebo a tempestade...

Chico Buarque parte de gêneros textuais diferentes, a notícia de jornal e os ditos populares (provérbios) para construir um novo gênero, a música. O autor faz uma intergenericidade que, segundo nossa análise, é uma forma de intertextualidade do gênero. Chico manteve o conteúdo do gênero original (notícia de jornal) e fez as adaptações necessárias ao novo texto produzido (música). Vamos observar o processo de reconstrução dos textos feita pelo compositor:

Na música “Notícia de jornal”, o autor mantém termos que remetem o leitor a identificar o gênero notícia:

- “tentou contra a existência” (um fato narrado)
- “Joana de tal” (uma mulher sem sobrenome)
- “tal João” (um homem qualquer)
- “a notícia carece de exatidão; a dor da gente não sai no jornal” (marcas explícitas de intertextualidade entre a notícia de jornal e a música)
- “tentou, errou, morou, acabou” (verbos no passado)

Para transformá-lo no gênero música, Chico Buarque acrescenta nas informações do texto as marcas da musicalidade e poeticidade:

- “Tentou contra a existência num humilde (adjetivação) barracão, Joana de tal por causa de um tal João” (inversão na ordem da sentença, ordem indireta e uso da rima).
- “Joana de tal por causa de um tal João” (jogo de palavras).
- “barracão, João, exatidão; errou, acabou; mal, jornal” (rima).
- “errou, errou, errou” (repetição).
- “ninguém morou na dor que era seu mal, a dor da gente não sai no jornal” (uso de figuras de linguagem).

Em “A dor da gente não sai no jornal” encontramos a denúncia da marca da notícia, a impessoalidade, a desumanidade, todos passam a ser apenas um número a mais na coluna de homicídios. Essa denúncia é carregada de lirismo, de dramaticidade, o que faz da poesia ser um gênero tão diverso da notícia: a notícia apenas informa, enquanto a poesia e /ou a música nos faz sentir as emoções.

Já na segunda música, “Bom conselho”, Chico Buarque constrói um intertexto com os provérbios populares. O recurso intertextual é a paródia, já analisada anteriormente. A paródia subverte os conceitos do texto primário, desconstruindo e reconstruindo os provérbios, que fazem parte do repertório de grande parte do povo brasileiro, com o seu oposto que não seria de se esperar do provérbio: “Espere sentado ou você se cansa, está provado, quem espera nunca alcança” (Quem espera sempre alcança).

- “Ouça um bom conselho, eu lhe dou de graça” (Se conselho fosse bom ninguém daria, vendia).
- “Espere sentado ou você se cansa, está provado, quem espera nunca alcança” (Quem espera sempre alcança).
- “Brinque com meu fogo, venha se queimar” (Quem brinca com fogo acaba se queimando).

- “Faça como eu digo, faça como eu faço” (Faça o que eu digo e não faça o que eu faço).
- “Aja duas vezes antes de pensar” (Pense duas vezes, antes de agir).
- “Devagar é que não se vai longe” (Devagar se vai longe).
- “Eu semeio vento na minha cidade, vou pra rua e bebo a tempestade” (Quem semeia vento, colhe tempestade).

Na música “Bom conselho”, como vimos acima, os provérbios são desconstruídos. Há uma intencionalidade do compositor em romper com o fundo moralista que os caracteriza. O autor busca no gênero original inspiração para uma nova maneira de ler o convencional. É um discurso, como afirma Bortone (2004), de libertação, de contestação com a mesmice, com a tradição. Há claramente um caráter de subversão.

Chico recria, com extrema competência e beleza, textos e gêneros que trazem para sua poesia e musicalidade uma marca ímpar no universo musical brasileiro. A releitura que faz dos textos tradicionais, seja de cantiga de roda, poema ou mesmo provérbios, mostra essa destreza em recriar, sempre de uma maneira criativa e bela. É por isso que sua obra vai além da boa música e das letras instigantes, para se tornar um artesão da palavra e um expoente na construção literária brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. Paris: Au Sans Pareil, 1925.
- BAKTHIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na Ciência da Linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BORTONE, M. E. O discurso da insubordinação. In: _____. (Org.). *Linguagens e educação*. São Paulo, Universidade de Uberaba/ Cone Sul, 2000. p. 13-59.
- BORTONE, M. E.; MARTINS, C. *Ensinando leitura e escrita do 6º ao 9º ano do ensino fundamental*. v. 3. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- CITELLI, Adilson. *Linguagem e Persuasão*. São Paulo: Ática, 1995.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 1992.
- _____. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. São Paulo: Forense Universitária. 1995.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola. 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

- KARWOSKI, Acir Mário et al. *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.
- KOCH, Ingedore G. V. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.
- LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1993.
- MARCUSCHI, L. A. *Produção textual: análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.
- ORLANDI, Eni P. *Discurso & Leitura*. São Paulo: Cortez; Unicamp, 1988.
- SANTANNA, Affonso R. de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1991.
- SILVA, Tomaz T. da (Org.). *Teoria educacional crítica em tempos pós-modernos*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.
- SILVA, T. T. da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

CHICO DERRAMADO

Chico além da realidade

José Castello

Os personagens da ficção de Chico Buarque estão metidos em intensas aventuras que aproximam suas vidas da poesia. Na literatura de Chico, a vida não guarda a concretude e a regularidade que, por hábito, lhe atribuímos. É, ao contrário, uma experiência instável e aflitiva, infiltrada pelo desconhecido e pela surpresa. A vida não transcorre em linha reta, mas em bruscas guinadas e aos sobressaltos. Também a palavra – instrumento precioso com que tentamos controlar a realidade é maleável, disforme e inconstante. Também ela – imitando os fatos da vida – é indigna de confiança. É tensa e turbulenta a relação entre literatura e vida. É dessa tensão – disso que está sempre prestes a se romper – que Chico arranca uma ficção que se confunde com a poesia.

Na ficção de Chico Buarque, há um constante vazamento entre realidade e fantasia, entre real e memória, entre presente e passado. Os personagens são seus próprios obstáculos. Como ninguém pode fugir de si mesmo, eles não têm saída. Chico escreve como se habitasse um pântano. Seus romances guardam a estrutura ambígua dos sonhos – em particular, dos pesadelos. Opõem-se, assim, à estética realista que dá as cartas hoje na literatura brasileira. Desvia-se do novo padrão dominante da “literatura internacional”. Essa nova literatura – dos *best sellers*, das traduções a toque de caixa e das adaptações – exclui a poesia e, assim, se torna dura e redutora. Mesmo que não tenha essa intenção, Chico escreve contra ela. Em seus livros, infiltrada pelo sonho, a realidade se racha e se fragmenta. As coisas deixam de ser apenas o que são. Tornam-se mais complexas, mais paradoxais, mais “poéticas”. Tornam-se menos vendáveis e exigem, por isso, mais esforço de seu leitor.

Os personagens de Chico vivem em estado de constante turbulência. Eles experimentam uma elevação – eles perdem o chão. Essa elevação pode ser também uma queda. Ao escrever ficção, Chico Buarque não deixa de ser poeta. Ao contrário: ele expande o domínio da poesia para além da

grade dos versos e, com isso, se torna mais poeta ainda. Com suas associações harmônicas de palavras, ritmos e imagens, a poesia dilata o domínio da realidade, tornando-a ainda mais enigmática e mais perigosa. As fronteiras se racham, as certezas vacilam. Na ficção de Chico, a memória se confunde com a invenção – ela é alimentada pela invenção, é “uma invenção da invenção”. “A memória é uma vasta ferida”, diz Eulálio d’Assumpção, o protagonista de *Leite derramado*. Eulálio vive perdido em uma cadeia de antepassados homônimos. As fronteiras entre eles se quebram. As figuras, antes nítidas, aparecem borradas.

Também o leitor não sabe onde está pisando e justamente por isso não consegue largar o livro que tem nas mãos. Já em *Estorvo*, romance de 1991, o protagonista se vê diante de um obstáculo insuperável. De um entrave. *Estorvo* é a história de um homem que, um dia, através do olho mágico de seu apartamento, vê um desconhecido. Descreve: “Tem barba. Pode ser que eu já tenha visto aquele rosto sem barba, mas a barba é tão sólida e rigorosa que parece anterior ao rosto”. A máscara se torna mais convincente que o real. A visão se transforma em perturbação. O personagem de Chico passa a viver entre o sono e a vigília. Torna-se, assim, uma vítima de sua própria percepção deformada do mundo. De sua ignorância e de seus limites. É vítima de si mesmo – é o seu próprio estorvo. Também o romance guarda a estrutura de um pesadelo. Um primeiro olhar desencadeia uma longa série de fatos desconexos e incompreensíveis. O homem barbudo que ele vê através do olho mágico se transforma em uma obsessão. Inundado por ideias fixas, o mundo se torna incompreensível. A partir daí, o protagonista de Chico já não sabe mais o que faz. Ele persegue ou é perseguido? Procura ou se esconde? Experimenta um grande incômodo, um forte desconforto. Não há uma origem precisa para seu mal. No mundo desfigurado que ele passa a habitar, as figuras se tornam intercambiáveis. O estorvo é o que o impede de avançar, mas também o que o faz avançar. *Estorvo* é um romance sobre o desespero. Fala de algo que, em um mundo despedaçado, disperso e poluído, nós, habitantes do século 21, conhecemos muito bem. Aqui se rompe, também, a fronteira entre personagem e leitor. O leitor não apenas lê o livro – ele está dentro do livro.

Também em *Benjamin*, de 1995, o protagonista Benjamin Zambraia se encontra retido em uma rede desconexa de obsessões. Nada em sua existência é muito nítido. A vida tem a estrutura de um trauma. Benjamin vive sufocado por impressões vagas e por sentimentos que não consegue

nomear. Tem, por exemplo, a impressão de que sua vida é filmada. Essa duplicação (real = ficção) confere ao mundo uma grande fragilidade. Como classificar de real uma experiência que se duplica e se dissolve? Benjamin é um ex-modelo fotográfico – tem a vida, portanto, marcada pelas imagens, reproduzindo assim um atributo central do mundo contemporâneo. Ele vive perdido nas lembranças de um amor do passado. Trinta anos depois, não consegue se livrar da presença ostensiva de Castana Beatriz – que na verdade está morta. Um dia conhece outra mulher, Arieta Masé, uma corretora de vendas. Imediatamente se convence de que ela é filha de Castana. As obsessões se desdobram e o mundo se torna cada vez mais pantanoso. Estamos em um salão de espelhos que imita as imagens repetidas ao infinito pelas paredes espelhadas dos elevadores.

“Benjamin” é uma narrativa dominada por identidades difusas e infíeis, que vacilam entre o que são e o que pensam ser. Como se o mundo não passasse de um “*reality show*”, no qual o falso ocupa o lugar do verdadeiro e o extermina. Benjamin vive espremido entre o presente e um passado que não passou. O passado o devora – o passado devora sua existência. Sempre fixado na imagem de Castana Beatriz, ele toma Arieta Masé como sua substituta. Entra, assim, em um universo no qual as figuras são intercambiáveis e em que a noção de verdade se evapora. Em vez de “ter uma vida”, Benjamin oscila entre vidas que não lhe pertencem. É arrastado por elas e se afoga. Culpa-se, todo o tempo, pela morte de Castana Beatriz, que teria morrido porque o amor que ele lhe deu não foi suficiente. É, ele também, um ex-modelo fracassado e insuficiente, que não chegou a ser o que é. Em sua busca obsessiva de Arieta, passa ver Castana em todas as mulheres que encontra. As identidades se desfazem, já não é mais possível dizer “Eu”. *Benjamin* é um romance sobre a insegurança do existir – outro sentimento que nosso mundo contemporâneo conhece muito bem.

O crítico Roberto Schwarz definiu os personagens de Chico, certa vez, como sujeitos “que cultivam a disposição absurda de continuar igual em circunstâncias impossíveis”. Como sustentar um Eu em um mundo que não para de se fragmentar e de se liquefazer? Como saber quem somos em um mundo no qual as imagens – o virtual – tomam nosso lugar e parecem mais reais do que nós mesmos? O fracasso da identidade é também o tema de *Budapeste*, romance de 2003. Conta a história de um *ghost writer*, certo José Costa. Ao vender suas palavras e sua assinatura, ele se transforma em um fantasma ou, pelo menos, em uma máscara. Carregado para Budapeste,

Hungria, ele se torna Zsoze Kósta – transforma-se, assim, na falsificação da falsificação. O mundo é cheio de armadilhas: habitamos um poço sem fundo. Quem é Costa afinal? Nada é garantido, a realidade é não só imperfeita, mas traiçoeira. Com José Costa, Chico, mais uma vez, coloca em questão os personagens realistas que sempre deram a marca da literatura brasileira. A realidade é fluida e, por isso, não se deixa retratar. A realidade é um enigma.

Ao contar a história de José Costa, Chico sincroniza com nossa realidade atual que é, ela também, duplicada, pulverizada e inconstante. Apresenta-nos um mundo – o nosso mundo – que se define por uma grande turvação. A realidade é turva e indigna de confiança. Com isso, a vida de Costa se transforma em um beco sem saída. Escrever é perder-se nesse beco. A ficção já não consegue capturar a realidade. Narrar é perder-se. A mesma experiência é vivida por Eulálio d’Assumpção, o protagonista de *Leite derramado*, romance de 2009. Enquanto agoniza em um leito de hospital, Eulálio narra sua vida para uma mulher indefinida, que tanto pode ser a filha Maria Eulália, a ex-mulher Matilde, ou uma enfermeira. As identidades não são fixas – mas isso não o impede de narrar. A própria realidade é móvel: Eulálio está ditando, ou delirando? Sua história se mistura com a história do Brasil contemporâneo. O público e o privado se dissolvem e se confundem.

“Qualquer coisa que eu recorde vai doer. A memória é uma vasta ferida”, diz Eulálio. Onde está Eulálio? Qual é, afinal, sua história? Em vez de aproximá-lo de si, a memória o afasta de si mesmo. Nem mesmo seu corpo lhe pertence – no chuveiro, de repente, ele se sente tomado pelo corpo do pai. “É uma tremenda barafunda”, resume. Eulálio não é mais um sujeito, tornou-se um objeto. Um brinquedo nas mãos das circunstâncias e de seus próprios delírios. A vida não é reta, mas insensata. Dissolve-se como uma espiral. Gira e gira sempre em torno do mesmo ponto e sem nunca sair do lugar. Uma fotografia de Matilde dos tempos de colégio, na qual ela mesma não aparece porque estava de castigo, ilustra a inconsistência e a precariedade da existência. Eulálio agoniza, ou enlouquece? Ao narrar a própria vida, ele se encontra, ou se perde? Nada se sustenta. No fundo, o relato de Eulálio é só uma maneira que ele inventou para preencher o tempo. Para que ele se torne mais aceitável e nos forneça uma ilusão de sentido. Lembrar é iludir-se. Viver é construir sua própria ilusão.

Os romances de Chico Buarque traçam, assim, um retrato assustador do mundo contemporâneo. Não se limitam às luzes frenéticas da superfície,

mas penetram com coragem em suas sombras. Não acreditam nas imagens – em vez de venerá-las, eles as estilhaçam. Desse modo, a ficção de Chico se aproxima muito mais da verdade do que os romances “de fatos e de ação” que hoje ditam a moda literária. Não é fácil ler a literatura de Chico Buarque, pois ela nos coloca frente a frente com um mundo no qual só com muito esforço conseguimos sobreviver. Talvez por isso a ficção de Chico nos pareça tão verdadeira: em vez de capturar o real e dominá-lo, ela encena a agitação interior e a fragmentação acelerada do mundo contemporâneo.

(*Texto publicado originalmente no blog “A literatura da poltrona”, do Globo On Line, <<http://www.oglobo.com.br/blogs/literatura>>, no dia 1º de outubro de 2014*).

Histórias de Chico Buarque

Luis Turiba

*Ouçã um bom conselho/ que lhe dou de graça/
inútil dormir/ que a dor não passa*

Venho aqui como poeta falar de um outro poeta. Afinal, de uma forma ou de outra, somos todos Chico Buarque.

Consciente de que este é um conceito genérico, quase uma palavra de ordem, quem sabe título de poema, espero que algumas histórias que contarei aqui possam iluminar ainda mais o artista Chico Buarque, na sua poética e musicalidade do dia a dia. Ele é um pouco de todos nós também.

Luz! Queremos luz. Nada mais justo. Tanto para o artista, que na essência de sua obra sempre optou pelo olhar/sentimento do outro e para o outro; como para nós, que nos orgulhamos de tê-lo como um atento e detalhista fotógrafo musical da vida da nossa coletividade. O tempo passou e Chico melhorou: recentemente seu olhar literário ganhou dimensão transcendental em relação à sua gente que na barriga da miséria nascemos brasileiros.

E como é bom saber que todos somos um pouco Chico Buarque de Hollanda.

Digo isso salivando poesia pelos cantos da boca, agradecendo ao Instituto de Letras da Universidade de Brasília pela realização deste simpósio acadêmico sobre um compositor popular que transcendeu a todas as academias – musicais, literárias, políticas, futebolísticas. Em suma: 70 anos é pouco para uma obra tão transbordante.

Na roda viva que vivemos, todos aqui presentes e os que estão circundando e circulando por este campus universitário, território vivo e livre de Darcy Ribeiro, certamente já viveram, vivenciaram, presenciaram circunstâncias e episódios das personas e dos personagens de uma de suas 600 e tantas canções. Por isso, reafirmo: as histórias de Chico são nossas histórias.

Isso não é novo. Pego emprestado esse conceito de Tárík de Souza, um dos mais refinados críticos da MPB que a minha geração conheceu. Tárík usa um termo de Ezra Pound – “antena da raça” – para definir essa encarnação do coletivo na obra desse compositor popular.

Abre aspas:

“Ninguém como ele na MPB contemporânea interpretou com tal sabedoria a fantasia ‘dos infelizes’, ‘dos desvalidos’, e cantou o que ‘anda nas cabeças, anda nas bocas’”.

A citação de Tárík está no artigo “O que não tem censura nem nunca terá” publicado originalmente no livro *O som nosso de cada dia* e depois republicado em um outro livro *Chico Buarque do Brasil*, da Editora Garamond em parceria com a Biblioteca Nacional, organizado por Rinaldo de Fernandes para os festejos dos 60 anos do compositor. Um livro escrito há 10 anos que mantém sua atualidade. Nessa edição, inclusive, há um artigo do querido José Castello – “O carrossel iluminado”.

Por cantar o coletivo da nossa gente, Chico não é um compositor de certezas, embora tenha sido considerado uma unanimidade nacional no início da carreira, na primeira metade dos anos 60. Transformou-se alguns anos depois, com o avançar da sua obra rumo aos problemas sociais do país, no artista-inimigo número um da ditadura militar. Foi de todos, o mais censurado.

Nessa época, todos vimos a Banda passar pela Roda-Viva dos Desalentos. Fomos operários da construção dessa nação e quantos de nós morreram na contramão atrapalhando o tráfego: guris e pivetes, malandros e damas, rainhas e cafetões, traídos e traidores de amores e de todas as dores do mundo.

Correndo da cana-dura e das encruzilhadas da vida, seguimos na travessia do tempo, com ele sempre nos cantando e encantando. No masculino e no feminino. Quantos descuidos dessas moças para com esse anjo safado em tempos de delicadezas e barras pesadas. E elas não são poucas: Carolinas, Madalenas, Teresas, Ritas, Januárias, Cristinas, Bárbaras, Joanas, Anas, Luisas, Helenas, Lígias, Beatrizes. Iracemas, e até Silvias. Quem aqui nunca jogou bosta na Geni que atire o primeiro coquetel molotov feito por Nina numa noite de Moscou?

Sofremos na pele e na alma a censura e os horrores de uma ditadura que durou duas décadas e tivemos um retrato em branco e preto de um amor que volta sempre a enfeitiçar na desbotada parede de um lar de gente humilde no subúrbio da periferia. Quanta sorte em tê-lo como fundo musical da nossa travessia. Chico contou nossas histórias como um bloco de vai passar num tempo-página infeliz da nossa história, passagem desbotada na memória das nossas novas gerações. Com ele, o samba, nossa

maior manifestação de identidade cultural, ganhou novos contornos. Foi um bloco de rua, ou de sujos como preferirem, tipo o Pacotão dos bons tempos, que revelou que “nossa pátria mãe tão distraída dormia sem perceber que era subtraída em tenebrosas transações.”

Enfim, Chico é um contador de histórias, não um historiador. Fazemos parte do seu mosaico de personas. Histórias onde o final não é feliz nem infeliz. Todas com suas insignificâncias, acontecimentos e incertezas. Histórias que rolam pelas tabelas e pelas cabeças. Mas Chico também tem as suas histórias. A primeira que quero contar aqui para vocês me foi segredada por seu parceiro e companheiro de geração, Gilberto Gil, com quem tive a honra de trabalhar e conviver no Ministério da Cultura do primeiro governo Lula. O ex-ministro, por sinal, considera que Chico tem um papel “constituente” da sua geração.

Gil e Chico se conheceram na época dos primeiros festivais da TV Record, nos idos de 1965/66, num bar chamado Redondo, na Avenida Consolação, no centro de São Paulo, onde se encontravam artistas e intelectuais da época para criar e conspirar. Chico era estudante de Arquitetura da USP e Gil trainee da Gessy Lever na área de administração. Numa roda de violões, músicas e chopes, um mostrou ao outro canções inéditas que depois viriam a ser apresentadas nos festivais. Gil ficou impressionado com os sambas diferenciados daquele estudante e guardou boas impressões do moço de olhos cor de ardósia.

O tempo passou, Gil voltou para a Bahia para as festas de fim de ano com a família. Andando rumo ao elevador Lacerda, na cidade alta de Salvador, ele dá de cara de repente com um jovem cego, chapéu e óculos escuros, junto com duas outras moças, tocando violão e pedindo uma ajudinha. Aquele som e aquele jeito lhe soaram familiares e Gil parou para observar melhor a cena. Cismado, resolveu tirar a limpo a situação e chegou bem perto até conseguir identificar os olhos ardósia do cego de sotaque paulista. “Você aqui rapaz, dando uma de cego”. Aí Chico gargalhou e respondeu: “Tô me virando pra conseguir algum para minhas férias.”

Chico gosta de se misturar no povo. Embora tímido, adora andar pelas ruas das cidades. Quando está no Rio, anda diariamente no Leblon, sempre com passadas largas, cabeça baixa, os pés “dez pras duas”, sacudindo os braços.

A próxima história quem me contou foi a jornalista Regina Zappa, que já escreveu pelo menos três livros sobre o nosso personagem. Essa história

também está no livro já citado, *Chico Buarque do Brasil*, num artigo que Regina intitulou como “Vertigem”.

“Já aconteceu de ele, divertidamente, encarnar suas próprias invenções, como no dia em que me deparei com um desleixado entregador de flores, diante da porta do prédio de uns amigos, onde eu ia para um almoço de aniversário. O motoqueiro de tênis, calça preta de moletom, camiseta escura e um capacete preto com um visor que escondia o rosto, esperava pacientemente que alguém abrisse a porta para entregar as flores. Perguntei se ele tinha tocado a campainha do terceiro andar e se já vinham abrir a porta. Fez que sim com a cabeça. Enquanto esperava, olhei a moto estacionada na calçada perto do portão, uma scooter de azul reluzente. Achei que aquilo não combinava muito com motoqueiro entregador de flores. Aí me deu um estalo. Era o Chico. Sabia que ele andava naquela época passeando incógnito pelas ruas do Rio, pilotando uma scooter azul e que ele tinha sido convidado para o almoço. Então aquele ali na minha frente com um vaso de orquídeas nas mãos, se passando por entregador de flores do aniversário, ao qual ele não compareceria, só podia ser o Chico.

“Chico, é você?”. A porta se abriu, ele entregou a flor, recebeu a gorjeta e saiu em direção à sua moto, curvando-se de rir. Deu um adeusinho e zarpou pela cidade, montado no anonimato, divertindo-se com a própria travessura.”

Agora, a última história, que me é muito cara e me traz muitas saudades boas, pois envolve Dona Lourdes, uma mulher que não está mais entre nós, mas que viveu à frente de seu tempo. Dona Lourdes foi minha mãe e desde cedo me ensinou a amar a música, os Beatles e os Rolling Stones. Ela, alagoana, também transformou-se em personagem das histórias desse moço Chico.

Lourdes e Alderico Toribio, que fez parte da equipe do dicionarista Aurélio Buarque de Hollanda, foram morar no Recreio dos Bandeirantes, para além da Barra da Tijuca, bairro longínquo, muito mato e terreno baldio, na hoje superpopulosa Zona Oeste carioca.

Quando eles foram morar no Recreio, o bairro era realmente um deserto distante da Barra. Mamãe ficou logo amiga da vizinhança. Seu papo era irresistível. Naquele ambiente, se bem me lembro, moravam Fábio Júnior; o general-presidente (na época) João Figueiredo, que se recuperava da sua cirurgia cardíaca; e no quarteirão à frente estava o campo do Politeama, time do Chico Buarque.

Pois não é que Dona Lourdes se dava com todo mundo? Ela tinha gosto por fazer sucos, era sua paixão. Fazia suco de tudo. E quando o general Figueiredo passava em frente da sua casa fazendo caminhadas de recuperação cardíaca, ela lhe oferecia sucos de mangaba, de abacaxi com morango, de manga com gengibre, sabores exóticos da sua alquimia doméstica.

Com Chico fez amizade que durou anos. Ele lançava um LP e trazia para ela autografado. Estão todos bem guardados. Também, a cada grande jogo que tinha no Politheama, ela levava sucos para todo mundo saborear no final. Consta a lenda que o Politheama jamais perdeu em casa. Mas mamãe não entendia nada de futebol. O que ela gostava mesmo era de fazer sucos para o Chico.

Um dia Chico lhe fez uma encomenda especial. “Vem um pessoal de fora jogar aqui. Posso lhe encomendar uns 10 sucos diferentes? Eles querem provar as frutas brasileiras. Tá aqui o dinheiro!”

Dona Lourdes, óbvio, não aceitou o dinheiro, mas no dia combinado levou num carrinho mais de 15 jarras de sucos diferentes e algumas misturas mágicas. Tinha até de jaca, jabuticaba, pitanga, amora, sapoti. Terminado o jogo, os sucos de Dona Lourdes fizeram o maior sucesso com aqueles negros cabeludos.

À noite, por telefone, perguntei sobre o jogo. Inocentemente, ela me contou: “Filho, eram uns negros bonitos, com umas tranças cumpridas, que suaram muito com o calor do Rio. Adoraram os sucos, beberam tudo, não deixaram uma gota. Principalmente depois que fumavam uns cigarinhos cheirosos e passavam de mão em mão”.

Ou seja: Dona Lourdes, entre tantas coisas que realizou nesse mundo, saciou a larica de Bob Marley e sua banda The Wailers depois de uma pelada esfumaçada no campo do Politheama. E por tabela, palavra tão utilizada no repertório buarquiano, acabou se transformando também numa personagem viva de uma das muitas histórias de Chico.

CHICO BUARQUE MULTIARTISTA

A série literária e a MPB¹

Anazildo Vasconcelos da Silva

As vanguardas, designação geral que arrola os grupos e as correntes poéticas que se sucederam e se mesclaram na disputa da série literária, entre as quais se destacam a Poesia Concreta (1956), a Poesia Práxis (1962), o Poema Processo (1967) e a Poesia Semiótica (1970), surgiram no panorama literário brasileiro através de um número considerável de manifestos e uma grande diversidade de programas. A implantação de um novo movimento literário se faz através de um processo de ruptura com a geração poética vigente e de integração da tradição literária a uma nova concepção poética que lhe dá continuidade. No caso das vanguardas, se dá a ruptura com a tradição modernista da geração de 1945, e a integração da tradição literária a uma nova proposta poética de continuidade, aberta ao experimentalismo linguístico. Numa visão globalizante, as vanguardas se caracterizam pela experimentação formal na linguagem, valendo-se, para isso, de suporte teórico definido. Vão da desnuclearização da palavra, a “palavra coisa” no espaço branco da página, ao poema-código ou semiótico, que trabalha com signos não verbais, e daí ao pop-concreto, que utiliza toda sorte de recursos materiais, como recortes de jornais, fotomontagens etc., até a consumação do processo gradativo de exclusão da palavra, que acaba por eliminar a natureza verbal do poema. As Vanguardas, motivadas pela exploração de novas formas de linguagem, ingressavam cada vez mais, através de seus sucessivos desdobramentos, no campo das artes plásticas, fazendo de elementos não verbais o núcleo preponderante e fundamental da criação lírica. Centrando o fazer poético na transformação das estruturas linguísticas isoladas em si mesmas, dissociadas das estruturas de realidade inerentes a elas, acabaram por desarticular os polos linguagem e realidade, suporte básico de articulação do projeto poético brasileiro, levando a série literária a um fechamento.

Resistir ao poder das vanguardas no próprio espaço literário seria inoperante, uma vez que a série literária se ressentia ainda do excesso de

¹ O tema foi tratado na *Poética* de 1974 e, mais recentemente, em SILVA, 2002.

manifestos em que, diga-se de passagem, as vanguardas também foram pródigas – que cobrem, quase sem interrupção, o período de 1922 a 1960. De modo que lançar mais um manifesto, mesmo com o intuito de deflagrar uma nova postura poética, seria inútil e ineficaz, devido à falta de resposta da série literária a esse tipo de apelo. Diante de tal quadro, as alternativas para os poetas da geração de 1960² que não comungavam com as ideias formalistas da vanguarda, comprometidos que estavam ainda com a tradição verbal da poesia feita de palavras e versos, eram produzir e publicar sua obra em silêncio, afrontando os padrões ditados pelas vanguardas, ou buscar outros campos de atuação. Foi assim, por tais injunções, que a poesia invadiu o setor música popular e ganhou o rádio e a televisão, e o palco dos festivais da canção virou plataforma de lançamento dos manifestos poéticos da geração 1960. Rompe-se o paralelismo entre a manifestação poética literária, a poesia, e a manifestação paraliterária, letra poética, que passam a utilizar conjuntamente os canais de comunicação de massa, o rádio e a televisão. A uniformidade de canal não significa uma identidade das manifestações, mas uma coexistência de duas formas de lirismo apenas, sem prejuízo de suas características específicas.

As vanguardas e a MPB não foram, todavia, as únicas propostas poéticas da geração de 1960. Há uma outra, representada por uma produção pessoal e bastante irregular, denominada poesia marginal. Em termos críticos, a poesia marginal pode ser definida como uma produção poética desvinculada da série literária, mas que cumpria, ainda que parecesse à revelia, uma imposição da tradição literária. A marginalidade desses grupos decorre também do fechamento da série literária que excluía de seu âmbito qualquer proposta poética descomprometida com o experimentalismo formal das vanguardas. Com isso, abriam-se duas opções para os poetas não vanguardistas da geração de 1960: invadir o setor música popular e gravar discos, ou fazer da marginalidade mesma a condição de sua permanência, exibindo-se em precárias edições populares, inclusive mimeografadas ou mesmo datilografadas, não raro distribuídas e vendidas pelos próprios autores nas faculdades, nos bares, na porta de cinemas e de teatros e em eventos populares. Daí a identidade poética entre a poesia marginal e a música popular, sustentada na recusa do experimentalismo

² Minha intenção é configurar a Geração de 1960 historiograficamente, dentro e fora da série literária, a partir das propostas poéticas de ruptura e do posicionamento dos diferentes grupos atuantes, e não a formulação crítica de um conceito de geração poética.

formal das vanguardas e no aproveitamento de suporte da comunicação paraliterária. A poesia marginal, embora caracterizada pelo isolamento da produção individual, formava, todavia, agrupamentos distintos de poetas da geração de 1960, vinculados não por uma identidade poética de movimento, mas pela participação em publicações coletivas, entre os quais se destacam Violão de Rua, Poesia Viva, Ex-Poesia e Poesia do Mimeógrafo. Este último, englobando folhetos individuais e também coletivos como *Frenesi* (1970), *Nuvem Cigana* (1972) e *Vida de Artista* (1974). Há que mencionar ainda o grupo de sustentação da continuidade da série literária, constituído pelo grande número de poetas que não participaram dos movimentos de ruptura, mas produziram uma obra poética pessoal relevante.

A música popular e a poesia marginal participam, igualmente, do processo de ruptura com o Modernismo, realizando o esgotamento da mentação lírica sobre a realidade, de forma equivalente ao esgotamento da mentação lírica sobre a linguagem, operada pelas vanguardas. As vanguardas em seus desdobramentos (Poesia Concreta, Poesia Práxis, Poema Processo e Poesia Semiótica) de um lado, a MPB e a Poesia Marginal em seus desdobramentos (Violão de Rua, Poesia Viva, Ex-Poesia e Poesia do Mimeógrafo) do outro, sustentaram, nos extremos, a desagregação do suporte básico de evolução do projeto poético, obrigando a poesia brasileira a desmembrar-se e atuar, ao mesmo tempo, na série literária, com a primeira, e na série paraliterária, com as duas últimas. A visão crítica do movimento modernista, desdobrado em suas diversas fases evolutivas, impunha o reconhecimento da fragmentação do projeto poético em sua fase de esgotamento e, conseqüentemente, a integração definitiva da MPB, juntamente com as vanguardas e a Poesia Marginal, ao percurso literário brasileiro. O crítico e o historiador de nossa literatura que não levassem isso em conta perderiam também a perspectiva crítico-evolutiva da própria poesia brasileira, mesmo porque a atuação da geração de 1960 nos diversos setores mencionados decretava o fim do movimento modernista brasileiro. Foi essa tese que defendi na *Lírica modernista e percurso literário brasileiro* (1980), obra em que traço a trajetória lírica do modernismo desde sua implantação até o seu esgotamento, avaliando o papel das diversas gerações poéticas que atuaram em suas manifestações.

Muitos elementos marcaram essa presença da poesia no setor música popular, num efetivo conagraçamento das séries literária e paraliterária. São exemplos disso: a presença na MPB de reconhecidos poetas da série

literária, por si mesmos, como Vinicius de Moraes e Capinam, ou através de parceria musical, como João Cabral de Melo Neto e Cecília Meireles, com obras musicadas por Chico Buarque; Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, com obras musicadas por Paulo Diniz; Gregório de Matos, Sousândrade, Oswald de Andrade, Haroldo de Campos e Ferreira Gullar, por Caetano Veloso; Cassiano Ricardo e Fernando Pessoa, por João Ricardo; Castro Alves, por Carlos Imperial, e tantos outros; a atuação simultânea em livro e disco de poetas como Vinicius de Moraes, Ferreira Gullar, José Carlos Capinam, Torquato Neto, Jorge Mautner, Chico Buarque, Paulo César Pinheiro e outros; a participação nas discussões teóricas que agitavam o panorama artístico brasileiro, como nos famosos debates do Teatro Opinião, e outros por aí a fora, como entrevistas, ensaios e, até mesmo, a criação de movimentos poéticos dentro da MPB, de que é exemplo o Tropicalismo.

Vinculando a produção poética da geração de 1960 na MPB, na Poesia Marginal e nas Vanguardas ao projeto poético brasileiro, eu pugnava não apenas pela legitimação dessa geração como um todo, mas também pelo reconhecimento e a integração de uma produção poética que estava aparentemente apartada da série literária. Expressava a opinião, defendida durante esses anos todos, de que a avaliação da produção poética da geração de 1960, dentro e fora da MPB, tinha de ser feita no âmbito da Literatura Brasileira, de acordo com os padrões críticos que definem a evolução das formas literárias, e não apenas no contexto paraliterário. E é com satisfação que constato a incorporação definitiva dessa postura crítica à nossa historiografia literária, comprovada na farta bibliografia, incluindo teses, antologias, songbook, ensaios críticos e históricos, além da inclusão da MPB nos livros didáticos de ensino de segundo e terceiro graus, efetivando, assim, a integração de toda a produção poética da geração 1960 no curso da lírica nacional.

A LETRA POÉTICA E A MELODIA

A Lírica Buarquiana é poética e musical, logo há, incontestavelmente, uma íntima relação criativa entre a letra poética e a música da canção, o que tem levado muita gente a condenar uma abordagem dissociada, como a que empreendo aqui, sob alegações diversas, algumas até defensáveis, mas não o bastante para invalidar tal procedimento. Considerando que, numa análise textual, a música integra o plano de expressão do poema, concordo, por

exemplo, que, numa análise conjunta, os recursos musicais, como estímulo significante da estrutura verbal, ampliam o efeito de sentido e vice-versa, já que, de igual modo, numa análise musical, a letra poética funciona como significante da estrutura melódica. Quando letra e música nascem juntas, acredito que haja influência interativa recíproca entre as duas, mas, concluída a criação, são duas formas artísticas independentes. Não concordo, por isso, com a afirmação de que não podem ser estudadas separadamente como dois diferentes sistemas sónicos que são, ou de que a dissociação cause danos artísticos a uma ou a outra, impedindo a interpretação das duas linguagens em seus respectivos campos discursivos, o musical e o verbal. Cada poema é um signo, vinculação de uma unidade de expressão (o significante) a uma unidade de conteúdo (o significado), de modo que os elementos formais do poema (rima, métrica, matrizes sonoras etc.) podem integrar os recursos musicais na prosódia do poema, assimilados na construção do significante poético, sem que isso impeça estabelecer um paralelo entre eles.

Algumas considerações da nossa tradição cultural recente são importantes para encaminhar o pensamento sobre a questão. Por exemplo, quando Chico Buarque musicou o poema “Morte e vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, criou-se uma nova estrutura sónica indissolúvel que impõe a consideração da estrutura melódica para o entendimento e a interpretação da estrutura poética, invalidando as abordagens críticas dissociadas anteriores e posteriores? As letras de Manuel Bandeira para músicas de Villa-Lobos invalidam a análise musical sem considerar a letra, e vice-versa? Acontecerá o mesmo com poemas de Drummond musicados por Paulo Diniz, de Gregório de Matos, Oswald de Andrade e Castro Alves por Caetano Veloso, e de Vinicius por Tom Jobim ou por Gerson Conrad? E que dizer de uma música de Sivuca ou de Tom Jobim, com gravação instrumental independente, que depois ganham letra de Chico Buarque, ou de uma música clássica na qual um poeta põe uma letra? E da gravação instrumental de músicas de Chico Buarque com o violão de Paulinho Nogueira ou com o piano de Camargo Mariano? E da publicação de letras de Chico e Caetano, por exemplo, sem as respectivas partituras, em antologias poéticas, alinhadas com poemas outros que nunca tiveram música? E o songbook reunindo letra e música em volumes separados? Os exemplos poderiam se multiplicar ao longo de dezenas de páginas, arrolando diferentes músicos e poetas.

Entendo que Chico Buarque, por uma compulsão criativa, reúne num único ato de criação artística dois de seus talentos, o de músico e o de poeta, o que não significa, rigorosamente, que não possa utilizá-los separadamente. Não é o que ele faz quando cria uma letra para a música de um parceiro ou quando acontece, embora raramente segundo ele, de fazer primeiro a letra ou a música e só depois completá-las, tornando-se parceiro de si mesmo? E, como se não bastasse, há um “Tema para Morte e vida Severina” sem letra e, também, há os quase cinco mil versos da peça *Gota D’água*, rimados e metrificadas, mas não musicados.

Poesia e música nasceram juntas e constituíram, durante muito tempo, uma só expressão artística, inclusive com adição da coreografia em tempos mais recuados. Na segunda época medieval, elas se separam e passam a constituir duas artes distintas, a música e a poesia. A poesia trovadoresca reúne uma produção de milhares de poemas, de centenas de autores, sem o correspondente musical da criação original. Ora, negar a impossibilidade da dissociação de letra e música em Chico Buarque, certamente se negaria, sob essa mesma argumentação, o reconhecimento dos trovadores e jograis medievais como poetas e de suas respectivas canções como poesia.

No caso brasileiro, a invasão da MPB por um grupo poético da geração de 1960 proporcionou o reencontro de música e poesia, que foi importante, sobretudo, para a poesia, primeiro por recuperar a oralidade do poema e, segundo, por utilizar um poderoso canal de comunicação de massa. O canal gráfico, via tradicional da comunicação literária, em que pese o aperfeiçoamento das técnicas gráficas, está sensivelmente defasado se comparado aos canais de comunicação de massa, o sonoro e o visual, uma vez que a leitura continua sendo um ato solitário. Se no passado o gráfico era o único canal de informação, se quem não soubesse ler era considerado cego, surdo e mudo, a criança dispõe hoje, antes mesmo de ser alfabetizada, de um acervo informativo tal que a escola se lhe afigura uma instituição ultrapassada.

O setor Música Popular apresentava-se com todas as características do lirismo paraliterário,³ de modo que as canções não ingressavam no campo da música erudita nem no campo da literatura. De um lado, a crítica musical não reconhecia qualidade na melodia, de outro lado, a crítica literária não reconhecia qualidade na letra poética. Junte-se a isso o caráter refe-

rencial e a linearidade da mensagem, a ausência de tensão verbal e o não questionamento da sua significação, a emoção fácil e a sentimentalização como formas de evasão e alienação. Em termos estruturais, a letra reduplicava as estruturas líricas românticas já esgotadas, produzindo mensagens redundantes como convite à evasão das relações cotidianas. Reafirmava a perspectiva subjetiva diante das paixões não correspondidas e das traições sentimentais. Tecnicamente utilizava canal de comunicação de massa, o que lhe assegurava rápida difusão. De acentuado caráter comercial, sua valoração, em termos de sucesso e consumo, dependia da consagração pública, daí os traços simplificadores do produto.

Não se trata, portanto, de defender uma evolução qualitativa da letra poética dentro do setor Música Popular, até atingir, em termos estruturais e criativos, o estatuto da manifestação literária que a transformaria em poesia, mas de defender a invasão do setor, por um grupo de poetas da geração de 1960, que elege a MPB e não o livro como canal de comunicação literária. Refiro-me à presença da poesia na MPB, que produziu o poema musicado, e não à produção paraliterária própria do setor. A canção é uma articulação de letra e música e, como tal, é possível considerar uma separada da outra, mas isso não vai alterar a natureza paraliterária da obra, do mesmo modo que, no poema musicado, a análise da letra separada da música não altera a natureza poética do texto.

Não vejo argumentação crítica ou teórica que invalide o estudo separado da letra e da música, negando a elas a capacidade de gerarem os efeitos de sentido independentemente, introduzindo um elemento redutor do efeito poético no processo de criação de uma e de outra. Por isso, mesmo para uma análise integrada de letra e música, é necessário reconhecer, num primeiro passo, a individualidade discursiva das duas obras para, em seguida, comparar uma mesma motivação poética expressa em duas linguagens diferentes, buscando uma correspondência entre as duas formas de produção de sentido. A motivação poética, em princípio, independe da linguagem através da qual se manifesta, mas, uma vez conformada à vinculação signíca indissolúvel, assume a natureza dessa linguagem (seja verbal, musical, pictural etc.) e confunde-se irremediavelmente com ela. Cada obra, conformada à elaboração significativa de uma linguagem, constitui uma expressão artística única, de modo que, na análise do poema musicado, se a construção do sentido se fizer a partir da letra, a melodia integrará o plano da expressão verbal, e vice-versa, ou então se constrói

3 A formulação teórica está em SILVA, 1975.

o sentido em cada um isoladamente, a partir dos recursos de expressão e conteúdo que lhes são próprios, e faz-se, depois, uma análise comparada de dois objetos semióticos distintos. Nesta última hipótese, seria como, por exemplo, fazer as análises individualizadas de uma fuga de Bach e de um poema de Gôngora e, em seguida, uma análise comparada das duas obras.

Para concluir, reafirmo que minhas considerações assinalam um momento de inserção do setor MPB no percurso literário brasileiro, mediante a invasão poética da geração de 1960, mas isso não quer dizer que nunca aconteceu anteriormente, sob novas injunções culturais, ou que, no futuro, não venham a acontecer outras invasões poéticas deliberadas no referido setor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A paraliteratura. In: PORTELLA, Eduardo et al. *Teoria literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. *A lírica brasileira no século XX*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Opus, 2002.

Mia Couto, leitor de Chico Buarque: um novo perfume para a antiga valsa

Ana Claudia da Silva

Em várias entrevistas, ao longo de sua já reconhecida carreira como escritor, Mia Couto aponta para a presença da literatura brasileira em seu repertório de leituras, especialmente nos textos de Guimarães Rosa, Adélia Prado e Manuel de Barros. Neste artigo, enfocamos novamente o diálogo intercultural que se estabelece na prosa de Couto, abordando a influência da música popular brasileira em um de seus contos.

Para isso, focalizamos primeiramente o poema narrativo “Valsinha”, composição de Chico Buarque de Hollanda (2003) eternizada pelo parceiro musical e de composição Vinicius de Moraes, em seu contexto de produção. Na sequência, observamos como esse poema musicado ganhou novos contornos no conto “O perfume”, de Mia Couto, que integra o volume de contos *Estórias abensonhadas* (1994).

A VALSA DE CHICO BUARQUE

O poema narrativo “Valsinha” (HOLLANDA, 2003), composição de Chico Buarque em parceria com o poeta Vinicius de Moraes, é uma apologia da liberdade amorosa, pregada pelo movimento hippie no terceiro quartel do século XX. Esta pode ser entendida como uma atitude política de recusa das convenções sociais que cerceiam a vida do indivíduo. Adélia de Bezerra Menezes lembra que

A “variante utópica” e a “vertente crítica”, como também o “lirismo nostálgico”, são as três modalidades daquilo que se poderia chamar (com Alfredo Bosi) de “poesia resistência” – modalidades de uma radical recusa à realidade opressora, de mercantilização das relações, de surda exploração que vivemos. [...] Em tempos adversos como o nosso, nunca a grande poesia duplica valores e ideologia dominantes, mas necessariamente rompe com eles. [...] É assim que a obra de Chico Buarque pode ser nucleada em torno dessas três grandes linhas [...] (MENEZES, 2003).

Produzida em 1971, que coincide com o início dos anos de chumbo da ditadura militar no Brasil, esta canção integra o disco *Construção* (HOLLANDA, 1971), gravado por Chico nesse mesmo ano. Do mesmo álbum fazem parte outras canções significativas na trajetória do compositor, tais como “Deus lhe pague”, “Cotidiano” e “Construção”. Das oito canções do disco, quatro são feitas em parceria com Vinicius: “Desalento” e “Olha Maria” (esta última em parceria também com Tom Jobim) têm como temática o fim do relacionamento amoroso, ao passo que o “Samba de Orly” (que conta com a participação de Toquinho na composição) apresenta o tema da saudade e do exílio. A canção “Valsinha” (HOLLANDA, 2003), por sua vez, une as duas vertentes do disco: a lírico-amorosa e a crítica, presentes em toda a obra poética de Chico Buarque.

Do seu processo de composição, temos como registro a correspondência entre Vinicius de Moraes e Chico Buarque, pela qual pode-se depreender que a letra da canção coube mais a Chico Buarque que a Vinicius. A este coube dar ao poema uma “apertada linda” (MORAES, 2003, p. 329), como declara o próprio Vinicius: “Claro que a letra é sua, eu nada mais fiz que dar uma aparafusada geral” (MORAES, 2003, p. 329). Na carta, escrita em Mar Del Plata aos vinte e nove de janeiro de 1971, Vinicius faz uma série de sugestões sobre o texto inicial de Chico Buarque. A primeira sugestão de Vinicius é que o nome do poema seja “Valsa hippie” e assim o justifica ao parceiro: “[...] parece-me que a tua letra tem esse elemento hippie que dá um encanto todo moderno à valsa, brasileira e antiga” (MORAES, 2003, p. 329). Em resposta, Chico Buarque, em carta escrita no Rio de Janeiro aos dois de fevereiro (supostamente do ano de 1971),¹ recusa a ideia, declarando:

“Valsa hippie” é um título forte. É bonito, mas pode parecer forçação de barra, com tudo que há de hippie à venda por aí. “Valsa hippie”, ligado à filosofia hippie como você a ligou, é um título perfeito. Mas hippie, para o grande público, já deixou de ser a filosofia para ser a moda pra frente de se usar roupa e cabelo. Aí já não tem nada a ver (MORAES, 2003, p. 330).

A filosofia hippie referida por Chico Buarque esteve em voga nas décadas de 1960 e 1970; sua revolução baseava-se na rejeição aos valores e às regras da sociedade de consumo, machista e autoritária; no desprezo

¹ Na edição da correspondência de Vinicius de Moraes organizada por Ruy Guerra (MORAES, 2003), a carta-resposta de Chico Buarque a Vinicius não aparece com indicação de local ou data; essa mesma carta, porém, fora anteriormente publicada no jornal *O Estado de São Paulo* aos 19 de março de 1995, com a indicação de local – Rio de Janeiro – e data – 2 de fevereiro, embora sem a indicação do ano de sua produção.

ao dinheiro e ao trabalho institucionalizado. Além disso, os hippies defendiam a liberdade sexual, a paz, a vida em comunidade e a liberação do uso de drogas. Assumiram uma aparência nada convencional para a época, que consistia no uso de cabelos compridos e de roupas amplas e coloridas, de inspiração indiana. Assim, o que Chico Buarque recusa, ao vetar o nome que Vinicius sugerira para o poema, é a identificação da poesia com a imagem massificadora que esse movimento de contracultura engendrou. Sua identificação, porém, com os valores desse movimento é completa.

Na “Valsinha” (HOLLANDA, 2003), misturam-se a vertente lírica e a política de Chico Buarque, fundindo os âmbitos pessoal e social; o erótico e o político. São muitas as composições do poeta que tratam ao mesmo tempo do tema do amor e da política. Para Renato Janine Ribeiro (2004, p. 160), Chico Buarque tem “uma convicção muito profunda de que o político está fundado no afeto, de que o político só tem sentido se partir do afeto”.

O poema narra um episódio singular na vida de um casal. Logo no primeiro verso, deparamo-nos com um marido – embora o poema não o identifique como tal, é assim que o autor se refere a este personagem – que, no dizer do poeta, é um “anti-hippie. [...] É bancário e está com o saco cheio e está sempre mandando sua mulher à merda” (HOLLANDA, 2003, p. 330). Um certo dia, este homem chega à casa e começa a agir de modo diferente do habitual.

Os quatro primeiros versos são construídos de forma análoga, acentuando a diferença de atitude do homem, naquele dia específico. No primeiro verso, anuncia-se que ele chegou de um modo diferente do usual. Os três versos seguintes descrevem as diferenças no jeito de olhar, de falar e nas suas atitudes: ele olha a mulher de forma calorosa, ao invés da fria indiferença do cotidiano; suspende os xingamentos de sempre e, ao invés de abandoná-la à própria solidão, convida-a para “rodar”, na sua dupla significação de passear e de bailar. A repetição do advérbio de tempo “sempre” e do substantivo “jeito” indicam o cotidiano – título de outra canção em que o compositor aborda a mesmice, a rotina do casamento –, a mesmice de que se revestem não apenas as ações repetidas, mas o modo com o qual são realizadas – com a mesma falta de emoção, de calor, de amor.

Registre-se que todas essas atitudes inesperadas do marido causam na mulher, conforme o poeta explicita no quarto verso, um “grande espanto”, que é uma mistura de surpresa e admiração, mas esconde, também, um certo temor.

Nos dois primeiros versos da segunda estrofe, o leitor acompanhará os gestos da mulher diante do inesperado convite: ela vai se arrumar, embelezando-se “como há muito tempo não queria ousar” (HOLLANDA, 2003, p. 332); além disso, ela ousa um pouco mais e veste o seu “vestido decotado, cheirando a guardado de tanto esperar”. Isto indica que, naquele relacionamento desgastado, não havia mais espaço para a autoestima, que se revela pelo cuidado consigo mesma, com a própria aparência. Se roupa é a máscara com a qual o nosso corpo se apresenta ao outro, esta mulher, nesse dia extraordinário, escolhe vestir-se de modo a despertar no outro o desejo: o vestido decotado – que seria dourado, tivesse Chico aceito a sugestão de Vinicius – torna-se, aqui, o emblema da sensualidade. Nos dois versos finais da segunda estrofe, a ação passa a ser de ambas as personagens, que caminham para a praça de braços dados, num gesto que, segundo o narrador, não era visto há muito tempo: o afeto – ou a sua livre demonstração – havia sido banido da sociedade. Este casal, então, ao abraçar-se na praça, que é não só um espaço público e aberto, mas também o local de encontro da comunidade, opera uma transgressão. A transgressão, na obra de Chico Buarque de Hollanda, é parte da sua visão de mundo, de sua utopia:

[...] *a transgressão é justamente o que formula a utopia de Chico Buarque*. No seu pensamento, a ordenação justa e boa do mundo, que é a ideia de utopia, passa por aí. Eis o paradoxo, o conflito, a contradição: a ideia de utopia é sempre uma ideia de ordem, de organização. Mas, em Chico Buarque, a instauração da justiça e da vida boa exige intensificar a transgressão. Aliás, a própria justiça [...] só faz sentido se tiver como base a felicidade, e essa inclui sexo e transgressão. *A boa lei só existirá se for baseada na quebra da lei*. Ou, se quiserem, a boa lei social só poderá ser fundada na quebra da lei moral, sexual (RIBEIRO, 2004, p. 155, grifos do autor).

Ao transgredir as normas em plena praça, a céu aberto, o casal deste poema rompe com a ordem social existente e instaura uma nova ordem, que prima pela liberdade e pelo amor. Trata-se, portanto, de uma atitude política, que não deixará de ter as suas consequências, mudando o espaço e a sociedade em torno deles: a vizinhança desperta, a cidade se ilumina e a felicidade contagiante do casal termina num orgasmo que, metonimicamente, instaura a paz, indicando que é possível a construção de um outro mundo pelo afeto (RIBEIRO, 2004, p. 156).

O PERFUME DE MIA COUTO

Vejamos, agora, como este poema tem seus ecos na obra narrativa do escritor moçambicano Mia Couto. O volume de contos *Estórias abençoadas* (1994) tem sua primeira edição em 1994; trata-se de uma reunião de vinte e seis contos publicados no jornal *Público*, de Portugal, e escritos no período que sucedeu a Guerra Civil moçambicana. Focalizamos, dentre esses contos, “O perfume” (1994). Vale lembrar que o motivo do perfume aparecera na obra do poeta anteriormente associado à vitória moçambicana na luta de libertação nacional, que culminou com a independência de Moçambique, aos 25 de junho de 1975. Nessa ocasião, compôs Mia Couto um poema intitulado “País”:

Terra perfumada
de vitória
barco recém-largado
no mar da esperança.
(COUTO, 1993, p. 309)

Nesse pequeno poema, a terra se perfuma com a liberdade conquistada por seus filhos e a nação vê renascer a esperança, apagada nos longos anos em que viveu sob o jugo da colonização portuguesa. É um momento em que a justiça e a glória triunfam. Vejamos, porém, o que se registra dezanove anos após essa vitória na obra do mesmo poeta.

A fábula do conto “O perfume” gira em torno de um casal, Justino e Glória, em seu momento de despedida. É um relacionamento que acaba de modo surpreendente. O conto abre-se com discurso direto: Justino afirma para sua mulher que, àquela noite, irão ao baile. Trata-se de uma situação similar à do poema “Valsinha”: o homem chega à casa e convida a mulher para “rodar” (HOLLANDA, 2003, p. 330).

O convite é acompanhado de um presente: um vestido colorido, que Glória recebe surpresa: “De onde o espanto de Glória, deixando esparramejar o vestido sobre seu colo” (COUTO, 1994, p. 31). O espanto da mulher – existente também no poema de Chico Buarque, no verso “pra seu grande espanto convidou-a pra rodar” (HOLLANDA, 2003, p. 330) – é figurado aqui no vestido que se “esparrameja”, isto é, que se estende amplamente; este neologismo, formado pela composição dos verbos “esparramar” e “sobejar” (CAVACAS, 1999, p. 111), por derivação de sentido, indica a amplitude do espanto da moça.

Em seguida, o marido apressa-a para que vá logo se trocar. Novo espanto de Glória; ela cada vez menos entende o que se passa, visto que era o marido, sempre ciumento, quem insistia agora para que ela se arrumasse. Mas naquele dia, sem que se saiba o porquê, ele chegara diferente – tal como o protagonista do poema narrativo de Chico Buarque.

Uma pequena e significativa digressão da mulher tem lugar enquanto ela tenta, em vão, pentear os cabelos emaranhados, já que “O desleixo se antecipara fazendo definitivas tranças” (COUTO, 1994, p. 32). Nesse momento, Glória lembra as palavras da mãe: “mulher preta livre é a que sabe o que fazer com o seu próprio cabelo. Mas eu, mãe: primeiro, sou mulata. Segundo, nunca soube o que é isso de liberdade” (COUTO, 1994, p. 32). Daqui se depreende que a situação de opressão da mulher é marcada, de um lado, pela condição mestiça; de outro, pela falta de liberdade – a palavra “livre” parecia-lhe estrangeira: “Só de a soletrar sentia vergonha, o mesmo embaraço que experimentava em vestir a roupa que o marido lhe trouxera” (COUTO, 1994, p. 32). O vestido, aqui, é associado à liberdade; tão desacostumada estava Glória de saber-se livre, quanto de sentir-se atraente, de sentir-se mulher. Também na “Valsinha” (HOLLANDA, 2003, p. 330), o vestido decotado e sensual cheirava a guardado, de tanto esperar pela oportunidade de ser usado. Em ambos os textos, a mulher passa de uma situação de carência historicamente construída para outra, de plenitude.

Este conto é construído com alguns elementos que se tornam presentes, metaforicamente, pela ausência. É o caso do perfume, que dá nome à narrativa. Fora o vestido que acabara de ganhar, o frasco de perfume fora o único presente que Glória recebera em toda a sua vida e que, após muitos anos, encontrava-se ainda embalado. Seu líquido, porém, evaporara inutilmente, sem perfumar nada. O presente, assim, transformara-se em ausência: “Perfumei o que com isto, se perguntou lançando o frasco no vazio da janela” (COUTO, 1994, p. 32). A composição faz notar que vazios estavam tanto o frasco de perfume, que se estilhaça na calçada, quanto o espaço da janela; a janela abre-se, aqui, não para o mundo, mas para o nada. Também o batom que ela procura para pintar o rosto, por insistência do marido – para seu maior espanto – estava no fim, permitindo-lhe apenas uma “penumbra de cor” (COUTO, 1994, p. 32).

No baile, nova surpresa. Justino insiste para que Glória dance com outro homem. A contragosto, ela aceita – mais por obediência ao marido que por sua própria vontade de bailar com o estranho. Da pista, ela espreita nos olhos do marido um grande abandono, “como esse vapor que restara

do seu perfume” (COUTO, 1994, p. 33), e entende: “O marido estava a oferecê-la ao mundo. O baile, aquele convite, eram uma despedida” (COUTO, 1994, p. 33). Justino encaminha-se para a saída; ela ainda o detém, mas acaba novamente obedecendo a ordem que ele lhe dera de voltar à mesa. Ele sai, não sem notar a lágrima que lhe cai pelo rosto. E ela se deixa ficar à espera dele, até entender que não haveria volta.

Glória retorna à casa, na esperança de encontrar ainda vestígios do marido, mas na casa, como no frasco de perfume, havia agora só uma ausência. Ela adormece nos degraus da escada, no limiar entre a casa vazia e o vazio da rua. Acorda depois, sentindo o cheiro do perfume e imagina ter voltado o marido, com um novo presente; em sobressalto, corre para dentro da casa, pisando os estilhaços do velho vidro de perfume. Era, de fato, um novo presente – e aqui a narrativa, composta de uma longa analepse, volta ao tempo presente: “Ainda hoje restam, no soalho da sala, indeléveis pegadas de quando Glória estreou o sangue de sua felicidade” (COUTO, 1994, p. 35). O sangue inaugura, assim, um novo tempo, início de uma nova plenitude.

Neste conto, a liberdade é identificada com a separação amorosa ou, melhor dizendo, com uma situação de abandono e o fim de um relacionamento que exigirão da mulher uma nova estreia no mundo, um redescobrir do próprio caminho. Esta situação narrativa coincide com o momento político do país: aos dez anos de luta de libertação nacional seguiram-se outros dezessete anos de guerra civil. A terra, perfumada de vitória no poema de 1975, encontrava-se agora manchada como sangue de seus filhos, mas livre para desfazer as definitivas tranças da sua história e construir um novo presente.

UM NOVO PERFUME PARA A ANTIGA VALSA

Para além do fato de que a literatura brasileira tenha uma presença marcada na formação literária de Mia Couto, é possível colocarmos em diálogo os dois textos que aqui abordamos porque ambos tratam de temas que ultrapassam a esfera do mundo subjetivo para tanger questões que dizem respeito à nação, seja na fase de construção da sua identidade nacional, como ocorreu em Moçambique, seja na sua relação com as tendências globalizadoras, como é o caso dos movimentos de contracultura que despontaram no Brasil na época da ditadura militar.

Vale lembrar que, além de fatores extratextuais, as duas produções apresentam similaridades textuais. Ambas abordam o tema do relacionamento amoroso e representam uma mudança de rumo na situação inicial:

no poema de Chico Buarque, o casal que vivia um esfriamento da relação atinge uma plenitude que se espalha até atingir o mundo; no conto de Mia Couto, a mesma situação inicial conduz ao fim da relação, o que exigirá um novo recomeço. Ambas as mudanças, porém, se realizam por meio de uma dança: na “Valsinha” (HOLLANDA, 2003), o cavalheiro tira a dama para dançar consigo; em “O perfume” (COUTO, 1994), ele a conduz para dançar com o mundo. A antiga valsa, brasileira, ganha assim o aroma de um novo perfume, moçambicano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAVACAS, Fernanda. *Mia Couto: brinciação vocabular*. Lisboa: Mar Além; Instituto Camões, 1999.
- CHAVES, Rita. Mia Couto: voz nascida da terra. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 49, nov. 1997. São Paulo: Editora Brasileira de Ciências Ltda.
- COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. São Paulo: Nova Fronteira, 1994.
- _____. País. In: MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson. *Antologia da nova poesia moçambicana: 1975/1988*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1993. p. 309.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. Carta 199: de Chico Buarque. In: MORAES, Vinicius de. *Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes*. Seleção, organização e notas de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3. ed. ampl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. Entrevista. *Cult*, n. 69, maio 2003. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/lirismo-e-resistencia-de-chico-buarque>>. Acesso em: 13 dez. 2013.
- MORAES, Vinicius de. Carta 198: para Chico Buarque. In: _____. *Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes*. Seleção, organização e notas de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- RIBEIRO, Renato Janine. A utopia lírica de Chico Buarque de Hollanda. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa Maria Murgel; EISENBERG, José (Org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção.

DOCUMENTOS SONOROS

- HOLLANDA, Chico Buarque de (compositor; intérprete). *Construção*. Phonogram/Philips, n. 6349017, Rio de Janeiro, 1971. 1 LP.

De ópera em ópera, “o malandro anda assim de fiéis”!

André Luís Gomes

Ópera do malandro, de Chico Buarque, estreia em julho de 1978 e, no mesmo ano, é publicada,¹ sendo a peça teatral precedida de um texto de apresentação do sociólogo Luiz Werneck Vianna, “o americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir)”, que analisa e resume o contexto sociopolítico do início do século XX até o ano de 1945. Nos primeiros anos da década de 1940 se desenvolve o enredo do musical e a escolha desse período como pano de fundo político, segundo o sociólogo, não é aleatória, pois, em 1978, “nessa hora parda de transição para a democracia, defrontamo-nos com problemas semelhantes aos de 45”:

vários indicadores atestam que o projeto de liberalização do grande capital pretende palmilhar o surrado caminho da exclusão política das classes subalternas. O tratamento inédito, ora em curso, parece se aplicar numa intempestiva conversão do sindicalismo ao sistema de valores liberais de pauta economicista. Tem-se como objetivo a diáspora operária, a perda da sua unidade e a criação de sindicatos incapazes de reparar em algo que não seus próprios umbigos. O passo final para a abertura estaria a depender do êxito desse sedição apostolado liberal, privando-se a classe operária da sua cidadania.

Em que pese a possibilidade de tal ou qual fração do movimento sindical se deixar levar por esse canto de sereia, consiste em mero exercício da razão utópica burguesa pensar em realizar, no Brasil contemporâneo, a fórmula americana de hegemonia. é bom lembrar que o voluntarismo em política não se constitui em deformação monopolizada pela esquerda. Convivemos, com uma intensidade que os italianos, os franceses, os portugueses e os espanhóis jamais conheceram, com uma problemática “nacional” cuja materialidade, em longa tradição, se faz garantir pelo fato de ser sustentada por segmentos da corporação militar. Há o problema da terra, e esse caldo de cultura já de si explosivo se precipita numa sociedade onde se manifestam as complexas contradições próprias ao capitalismo moderno.

Administrar os conflitos daí resultantes, nem sempre unidirecionados, frequentemente cruzados, por meio de instituições carentes de plasticidade,

¹ Refiro-me à publicação do Círculo do Livro, que consta nas referências bibliográficas.

supõe que se deseja sentar sobre um vulcão. A estabilidade da democracia se associa à sua capacidade não só de formular o consenso, como de formar canais legítimos para o dissenso social. A noção de instituições democráticas estáveis não traz consigo a eliminação do seu reverso – a instabilidade. Ao contrário, viabiliza a expressão do que é diverso, discordante. Quanto mais flexível na negociação das divergências, mais consciente delas, mais apta a regular e presidir a concorrência entre projetos alternativos de sociedade, maior sua solidez.

A Teresinha da ópera do Chico aparenta maturidade e domínio de si para enfrentar riscos e situações ainda não vividos, impondo ao seu pai e ao marido novos padrões de conduta. Nos idos de 1940, não se podia dizer o mesmo das moças que trabalhavam com o sr. Duran – mas serão as mesmas hoje? Quanto ao malandro da canção final – e *pur si muove* –, por formação e tradição aprendeu que conversa é trabalho, não é coisa de se jogar fora. Está aí, somos modernos, e agora? (VIANNA, 1978, p. 14-15).

Com esse questionamento, pretendemos pensar “esse agora” a partir dos procedimentos formais e de conteúdo da *Ópera do malandro*, enfatizando as relações de dominação nos espaços da malandragem – a Lapa –, onde se percebe, durante a era getulista, à adequação dos malandros às mudanças políticas e econômicas, mas, ao mesmo tempo, nota-se a reprodução do discurso fundador da nação atrelado ao *american dream*. Nos dias atuais, fazer compras em Nova York é o “sonho” que alguns brasileiros realizam e a democracia, afirmam alguns, está consolidada, enquanto os “malandros oficiais” – doleiros e corruptos – ainda ganham as primeiras páginas dos jornais e ocupam espaço nos debates políticos.

Como afirma o sociólogo no texto de apresentação, até Max, o protagonista-malandro, aprendeu que “conversa é trabalho, não é coisa de jogar fora”, portanto, vamos encaminhar essa conversa no sentido de identificar procedimentos de embate e de resistência que o texto teatral de Chico Buarque estabelece com a memória discursiva, através da qual o brasileiro, ilusoriamente, se constrói como um ser que homogeneamente se inscreve no discurso dominante, que tem sua raiz na relação do “brasileiro” com o colonizador português, reproduz essa postura subserviente ao estrangeiro e, neste sentido, se deixa contaminar pelo americanismo. Essa relação se configura e se fortifica através do trabalho com todas as suas formas de realizá-lo, considerando, principalmente, o jogo que se estabelece entre mandatários e subalternos, senhores e escravos, opressores e oprimidos, enfim, patrões e empregados. E é este jogo que favorece o surgimento e transformação do malandro e da malandragem, que Chico Buarque coloca no centro do

palco, construindo uma dinâmica cênica-musical a partir de uma *práxis* social ainda presente no Brasil das eleições diretas, mas o faz pelo viés da ironia e da carnavalização de seu discurso. O conteúdo temático e os procedimentos adotados revigoram o texto, que é adaptado para o cinema em 1986, dirigido por Ruy Guerra e remontado em 2014,² com direção de João Falcão, para celebrar os 70 anos de Chico Buarque. Tanto a transmutação fílmica quanto a remontagem teatral adequam-se às inovações cinematográficas e às novas tendências e temáticas dos musicais do século XIX.

A partir da análise das peças *The beggar's opera* – 1728 (*A ópera do mendigo*), de John Gay, e de *Die dreigroschenoper* – 1928 (*Ópera dos três vinténs*), de Bertolt Brecht em parceria com Kurt Weill, Chico Buarque escreveu sua *Ópera do malandro* e explicita, em nota, que foram importantes, nesta fase de discussões e análises, os filmes *Ópera dos três vinténs*, de Pabst Dort, e *Getúlio Vargas*, de Ana Carolina. Não vamos estabelecer comparações a partir desses diálogos explicitamente declarados, pelo contrário, vamos nos ater ao texto dramaturgicamente publicado.

Quando o musical estreou, o quarto presidente do período ditatorial, Ernesto Geisel (1974-1979), enfrentava a crise do petróleo, que fazia cair por terra as ilusões do então chamado milagre brasileiro, que impulsionavam as pressões sociais pelo fim da ditadura militar e aumentavam o coro pelas “Diretas já”. Entretanto, a peça resgatava o Rio de Janeiro do início da década de 1940, especificamente, a Lapa de Noel Rosa em fins do Estado Novo e o título destaca seu personagem principal, o malandro, e aproxima termos antitéticos, uma vez que, entre outros, “ópera” significa trabalho (em italiano significa trabalho, em latim, plural de “opus”, obra) e “malandro”, dentro do imaginário popular, significa “o preguiçoso”, “aquele que não gosta de trabalhar”, isto é, o “não trabalho”.

Nesse espaço-temporal, Chico retrata o fim de uma malandragem amadora que dá início a uma malandragem oficial-industrial em que surgem outros malandros, enumerados na canção:

o que dá de malandro regular profissional,
malandro com o aparato de malandro oficial,
malandro candidato a malandro federal,

2 A montagem de 2014 foi dirigida por João Falcão e todos os papéis femininos foram interpretados por homens e a personagem João Alegre foi interpretada por uma atriz, Larissa Luz. Sobre essa remontagem, há informações e uma entrevista em vídeo disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/08/operado-malandro-estrea-no-rio-veja-entrevista-com-diretor-e-elenco.html>>. Acesso em: 11/11/2014.

malandro com retrato na coluna social,
malandro com contrato, com gravata e capital
que nunca se dá mal...

A possibilidade de agir como malandro se dá em todos os lugares, principalmente quando atributos físicos corroboraram para que o malandro transite com “jogo de cintura” nos diversos grupos sociais. Com “carisma” e “dotes físicos”, o malandro usa e abusa da sensualidade e, nesta zona da boêmia, ele transita e conquista espaço. Sem esforço físico, mas usando de seus atributos, ele rompe regras, burla leis, conquista admiradores e dribla rivais e, assim, vai acumulando “fiéis”.

Esse “jeitinho” de burlar a lei e de “ser e se achar esperto” vai sendo construído ao longo da nossa história e sedimentando valores negativos para quem trabalha, afinal, na nossa formação escravocrata, o trabalho é ofício para “desprivilegiados” socialmente. Francisco Wiel (2003), em tese sobre as canções da *Ópera do malandro*, elenca algumas dessas “imagens negativas que foram se formando e integrando os discursos que circulam em nossa sociedade”:

O trabalho é um fardo (o preconceito em relação ao trabalho mais pesado); o trabalho é coisa para gente simples (típico de ‘classes sociais menos favorecidas’, que obviamente não é o ‘meu’ caso); é feio trabalhar (advindo do mesmo estereótipo, ou seja, de que só as classes econômicas desfavorecidas devem trabalhar para o seu sustento); o trabalho atravessado pelo puxa-saquismo (advindo da cordialidade, de cultura lusitana, segundo Sérgio Buarque de Hollanda (1936)); o trabalho como maneira de vencer na vida (visto não como maneira de sobreviver e ganhar o seu sustento, mas como escala social); o trabalho dignifica o homem (fazendo parte da ideologia que garante o empregado ganhando pouco e o empregador enriquecendo muito); procura-se emprego e não trabalho (cabide de empregos), ou dentro desse mesmo item, de preferência, tem-se que – o melhor emprego é um cargo público (ou seja, – a sinecura); eu quero é sossego; eu quero sombra e água fresca (dizeres populares muito comumente ouvidos) (WIEL, 2003, p. 32).

Não é à toa que esse modo de pensar o trabalho e representar o malandro ganhou as páginas de romances e contos brasileiros. Basta lembrarmos de Leonardo Pataca, em *Memórias de um sargento de milícias*, o herói picaresco de Manuel Antônio de Almeida; em *Urupês*, o Jeca Tatu de Monteiro Lobato e, em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, o nosso “herói sem nenhum caráter”. Nesta crescente evolução metamorfoseada da malandragem, o “jeitinho brasileiro” vai se aperfeiçoando a fim de burlar leis e

regras, ou se acomodar diante da estagnação da situação socioeconômica e, assim, se dar bem.

Na *Ópera do malandro*, este modo de proceder está disseminado na maioria das personagens, que transitam entre “a ordem e a desordem, como aponta Antonio Candido ao analisar a *dialética da malandragem*.³ E, nesse trânsito entre a ordem e a desordem, o protagonista dança, acumula e conquista fiéis: Max Overseas, codinome de Sebastião Pinto, está cercado por prostitutas, apresentadas como vendedoras, e pela travesti Geni, que o admira e vive de golpes e conchavos com tigrão, como é tratado por ele o chefe de polícia Chaves. A sempre fiel Geni sugere que Max conquiste Teresinha, filha de Duran e Vitória, para que ele supere o momento de crise financeira. A tarefa não é difícil e Teresinha se entrega ao malandro e com ele resolve se casar sem nada revelar aos pais que descobrem o plano do casal através de Geni:

GENI: ah, o nome da noiva... como é mesmo o nome da noiva? ah, já sei! o nome da noiva é Teresinha Fernandes de Duran. (*Duran e Vitória ficam paralisados*). Engraçado, né? Que coincidência. Eu nem tinha notado... com esse sobrenome, será que a moça não é parenta de vocês?

Duran, inconformado, resolve eliminar Max, afinal ele não é um homem de posses e nem pertence ao meio social que eles tanto desejam para a filha e, para isso, contam com o chefe de polícia, Chaves, que lhes deve muito dinheiro. Mas Chaves, porém, é convidado para ser padrinho de casamento, já que tem negócios escusos com Max e por este é tratado como tigrão. Assim sendo, o delegado realiza o casamento no esconderijo, investido do código civil, porque ambos são amigos. Novamente através de Geni, Duran descobre tudo e resolve chantagear o delegado, ameaçando tornar público, no dia primeiro de maio, o envolvimento de Max com ele. Chaves, por sua vez, não vê outra saída, senão “engaiolar o passarinho”. Teresinha descobre tudo e aconselha Max a fugir e, convencido, ele anuncia:

MAX: pessoal, enquanto eu estiver de repouso absoluto quem manda aqui é Teresinha Overseas (p. 111).

3 Refiro-me ao ensaio “Dialética da Malandragem”, no qual Antonio Candido analisa a figura do malandro a partir do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida.

Teresinha assume o controle dos negócios do marido e expulsa um dos foras da lei, Barrabás. Quando vai visitar Max na delegacia, conta-lhe que pretende transformar o negócio ilegal em legal.

TERESINHA: (...) ninguém tá pedindo pra você mudar de atividade. Só o que precisa é dar um nome legal à tua organização. Põe um “esse-a” ou um “eletê-dê-a” atrás do nome e pronto, constitui a firma. Firma de importações, por exemplo. É tão digno quanto contrabando e não oferece perigo. Você passa a ser pessoa jurídica, igualzinho ao papai. Pessoa jurídica não vai presa. Pessoa jurídica não apanha da polícia... acho que é até imortal, pessoa jurídica.

No entanto, nesta primeira visita, ela descobre que ele tem uma “asa partida” por Lúcia, filha do delegado. Esta conta ao Max que está grávida. Com juras de eterno amor, e convencida disso, Lúcia furta as chaves do pai e acaba por libertá-lo. Max está livre para comercializar o contrabando, comandar os malandros, transar com as prostitutas e promover um quebra-quebra nos bordéis do pai de Teresinha. Ele descobre que os seus negócios estão péssimos, devendo à praça. Só então vê que a mulher, uma principiante nos negócios, estava lhe arruinando. O pai de Teresinha, contrariado pelo fato de o malandro estar vivo e solto, se enfurece com o delegado e “joga para ganhar”: Max morto ou o delegado arruinado pela denúncia popular e o poder público! É claro que Chaves, mais uma vez, resolve prendê-lo. E executá-lo. Quando Max está preso, descobre que o carcereiro é um antigo comparsa: Barrabás! Segue-se uma conversa entre os dois em que o segundo explica como foi colocado para fora da quadrilha por Teresinha, e agora é um homem da lei. O malandro tenta suborná-lo sem sucesso. Chega o dia em que o delegado resolve matar o fora da lei. Após um breve diálogo, ele dispara a sua arma contra o amigo, pelas costas. Tem medo de atirar pela frente, olhando nos olhos, já que eram comparsas e amigos. Max sente a dor provocada pelos tiros, a dor provocada pelo medo de morrer. Só que ele não está sangrando. As balas não o atingiram. Barrabás havia trocado a arma do delegado, justificando que, em um grande musical, as personagens não morrem. Malandro não pode morrer, principalmente Max Overseas. Teresinha aparece para lhe dizer que fechou um grande negócio com os americanos e que irão ganhar muito dinheiro com as importações e distribuições para todo o Brasil. O sr. Duran, que detestava o malandro, já se oferece para ser seu sócio, junto com Chaves. Os malandros que haviam sido mandados embora por Teresinha resolvem

fazer parte da sociedade. Todos então começam a cantar e a sambar com grande euforia e Teresinha havia preconizado:

TERESINHA: e vai demorar meio século pra essa gente se juntar de novo e levantar a voz. Porque a multidão não vai estar abafada nem encurralada, nem tiranizada, nem nada. Sabe o quê? A multidão vai estar seduzida. Você devia se orgulhar.

Mas essa grande euforia é teatro, como o produtor, no início da peça, adotando um procedimento brechtiniano, deixou bem claro, a fim de deixar o espectador alerta:

(...) acredito que é tempo de abrirmos os olhos para a realidade que nos cerca, que nos toca tão de perto e que às vezes relutamos em reconhecer. E a nossa companhia chegou à conclusão que é chegada a hora e a vez do autor nacional, esse profissional sempre às voltas com intrincados problemas que o impedem de se comunicar mais amiúde com seus conterrâneos e, não raro, de viver dignamente do ofício que um dia resolveu abraçar. Pois bem. Após longa e persistente pesquisa, logramos encontrar uma peça de autor ainda inédito em nossos palcos mas que goza de palpável prestígio nas chamadas rodas de malandragem da noite carioca. E estou certo de que não há desdouro algum para o curriculum da companhia que aqui represento em montar esta “ópera do malandro”, cujo autor eu gostaria de chamar neste momento ao palco. Com vocês, João Alegre! (João Alegre entra no palco vestido de malandro carioca) boa noite, João! Devo dizer que Alegre abriu mão dos direitos autorais relativos ao espetáculo desta noite, permitindo que a bilheteria revertesse integralmente para as obras caritativas da morada da mãe solteira que, como todos sabemos, é uma organização que vem prestando inestimáveis serviços à nossa sociedade. 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!

E sabemos que a presidente da morada da mãe solteira, uma “grande” religiosa, é quem é. Mas dona Vitória já não pensa que ela é quem era. E fica a pergunta: e agora?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1978.
CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.

- RABELO, Adriano de Paula. *O teatro de Chico Buarque*. 1998. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 1998.
- VIANNA, Luiz Werneck. O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir). In: HOLLANDA, Chico Buarque de. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1978.
- WIEL, Franciscus Willem Antonius Maria Van de. *Trabalho e malandragem como repressão e transgressão nas canções de “Ópera do malandro” de Chico Buarque*. 2003. Tese (Doutorado em Linguística) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2003. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/pos/lael/lael-inf/teses/franciscuswiel.pdf>>. Acesso em: 7/11/2014.

A poética dos desvalidos na construção da cidadania estética

José Mauro Barbosa Ribeiro

*eu te adivinhava
e te cobiçava
e te arrematava em leilão
te ferrava a boca, morena
se eu fosse o teu patrão*

CHICO BUARQUE, *Ópera do malandro*

Instabilidade, oscilação e também prazer são termos apropriados para descrever meu sentimento de palestrante diante da tremenda responsabilidade de falar neste evento sobre a importância da obra dramaturgica de Chico Buarque no imaginário cultural de nosso país.

Se tais sentimentos me assolam num primeiro momento, em seguida já fazem com que eu me questione: o que eu – cujo cotidiano acadêmico é um ensino de teatro voltado para a preparação de alunos para a emancipação estética e cultural – tenho a acrescentar sobre esse multiartista?

Avanço mais ainda nessa questão:

– Como seria o contexto cultural brasileiro sem Chico?

Meu objetivo nesta palestra é tentar provocar uma reflexão sobre a presença de Chico no cenário artístico nacional, como passo elementar para a construção da identidade cultural e política de toda uma geração de brasileiros. Para tanto, são consideradas suas obras dramaturgicas como agentes catalisadores de reflexão social e de emancipação estética.

Ao longo da história do teatro no mundo ocidental, da antiguidade grega (com Aristóteles) até o início do século XX, a base da escritura cênica foi, habitualmente, constituída como um trabalho literário narrativo, instalado nessa trajetória como um testemunho histórico das relações sociais e culturais da humanidade.

É importante salientar que, grande parte do arcabouço temático, constituído por meio de suas tramas históricas e dos respectivos papéis, protagonizados nas mais variadas formatações teatrais, sempre teve como foco

principal as causas identificadas nas camadas sociais altas, na nobreza, na burguesia e outras.

O tom aristocrático identificado em toda essa trajetória, em textos dirigidos às cortes e a suas questões ideológicas, culturais e estéticas, marcou fortemente essas circunstâncias.

Sobre esse assunto, buscamos em Marques (2014, p. 4) esta boa observação:

No gênero trágico, que Aristóteles e seus descendentes consideram o mais nobre, gente do povo só aparece em papéis auxiliares, secundários. Amas e confidentes surgem nas peças de Eurípedes e Racine; personagens populares habitam as peças de Shakespeare – basta lembrar os coveiros em *Hamlet* ou o porteiro bêbado em *Macbeth*. Mas a nenhum desses dramaturgos, nem mesmo a Shakespeare, rebelde às convenções clássicas, ocorreria dar a um borra-botas a função protagonista em uma tragédia – ou num drama, gênero que progressivamente substituiria a tragédia a partir do século XVIII, mantendo, porém, algumas das velhas convenções.

Essa visão elitista, tornada soberana como tradição temática nas artes cênicas no ocidente, atravessou vários períodos históricos e somente veio a ser posta em questão a partir do século XIX, especialmente com Georg Büchner (1813-1837), no texto dramático *Woyzeck*. Esse drama trouxe, pela primeira vez, “personagens associados à classe dos perdedores e anti-heróis identificadas no cotidiano das classes menos favorecidas economicamente.” (MARQUES, 2014, p. 4).

Tais sinais de desvio de percurso, que se fizeram anunciar com Buchner, repercutiram no final do século XIX nas encenações teatrais de Gordon Craig, de Adolfo Appia, de Meyerhord e de outros precursores modernistas, cujos processos criativos se caracterizaram pelas temáticas identificadas no cotidiano, calcadas em discursos mais compartilhados com os espectadores, concebidas precisamente para provocar, nesses, uma reflexão estética e social sobre os assuntos postos em cena.

No caldo de tais rupturas e mudanças, ocorridas entre o final do século XIX e início do século XX, autores como Brecht e Artaud, afinados com as questões sociais, aproximaram as formas e os temas inscritos, ainda mais, do fazer teatral iniciado por Buchner. A nossa luz, essas formas e temas são fontes de inspiração identificadas na dramaturgia de Chico Buarque, tema de nossa reflexão.

Bertold Brecht (1984) propôs, para o seu teatro denominado épico, um fazer teatral calcado no didatismo social e marcado, em seu escopo, pela

analogia entre o palco e a vida. Assim, desvelou o teatro dramático aristotélico, revelando suas próprias estruturas, apresentadas até então como um artifício de alienação, de reforço da ideologia e dos procedimentos da sociedade burguesa. O segundo autor, Antonin Artaud, com seu teatro da crueldade, assentado na experiência do êxtase, articulou uma nova formatação para a cena, inscrita na presença do jogo ritual, por meio da identificação imaginária com os personagens. Essa cena foi nominada como um ato poético, uma “poesia do espaço”, construída no êxtase da experiência processual do fazer/estar.

A apresentação desse preâmbulo tem o objetivo de situar a dramaturgia de Chico Buarque no contexto da estética teatral desses autores, no sentido de melhor compreender os processos e temas tratados no conjunto da sua obra que, sintonizada com esses modelos cênicos, se constrói numa sucessão de estímulos poético-musicais. Com isso, leva os espectadores a dialogar com o contexto no qual estão situados e, ao se sentirem pertencidos, elaboram reflexivamente outras narrativas para o desfecho da peça.

Aliado a esse imbricamento entre teatro e poesia, a obra de Chico, caracterizada pela narrativa do teatro musical, tem em seu cerne traços fortes de herança dos poetas trovadores provençais.

Segundo depoimento de figuras ilustres registradas no filme *A palavra (en)-cantada* (2009), este artista carrega em todo o conjunto da sua obra musical traços fortes de herança dos poetas trovadores provençais provenientes do *Gaya scienza*, movimento cultural identificado na idade média no século XII.

Foi através desse processo híbrido, somado aos mais variados contextos – ideológicos, artísticos e culturais –, que Chico Buarque “entrou” no cenário teatral brasileiro.

Ainda estudante de arquitetura, em 1965, atendendo a um pedido do diretor teatral Roberto Freire para a montagem da peça *Morte e vida severina*, encenada por estudantes do grupo de teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (TUCA), Chico musicou o poema de João Cabral de Melo Neto.

Já nessa primeira inserção na cena brasileira, seu trabalho obteve uma grande aprovação da crítica especializada e aplausos do autor do poema, o poeta e embaixador do Brasil na França João Cabral de Melo Neto, quando da premiação da peça em um festival de teatro em Nancy, na França.

Tomando gosto pelo teatro, ele escreveu, entre os anos de 1967 e 1978, em parceria ou isoladamente, quatro textos musicais para teatro. Esses textos causaram um grande impacto tanto no universo político, por terem se tornados verdadeiros libelos de resistência democrática, como no cenário estético teatral do país, principalmente no gênero de teatro musical.

Roda-viva, seu primeiro texto, estreou em janeiro de 1968, no Rio de Janeiro, sob forte efervescência política no contexto nacional, visto que a ditadura instalada, à época, gestava o que foi um dos maiores descabros para o estado democrático de direito, o “Ato institucional n. 5”.

Sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, o texto tinha como mote temático o cenário político social, anunciado na figura do cantor Benedito Silva e nas relações desse com o *show business*, a mídia televisiva e etc. Nessa peça, a figura do protagonista é a própria representação dos processos de manipulação instituídos pela indústria fonográfica e/ou imprensa de então, promovendo, por conseguinte, uma reflexão acerca da sociedade de consumo e de suas mazelas.

Com clara influência da estética teatral de Antonin Artaud, a mensagem inscrita na peça denunciava a apatia e a alienação da elite dirigente do nosso país. Segundo o diretor José Celso, em entrevista a Tite de Lemos, esta classe social:

“Cada vez mais [...] devorando sabonetes e novelas estará petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada” (MARQUES, 2014, p. 6). Apresentada como performance cênica, a peça teve grande repercussão com o público e também com a mídia, não tanto pela elaboração estética e textual, mas, principalmente, pelo aspecto metafórico, que acabou se transformando em símbolo de resistência à ditadura militar.

A temporada de *Roda-viva* em São Paulo envolveu um episódio melancolicamente famoso: o espancamento de atores e técnicos pela horda fascista do comando de caça aos comunistas, o CCC, que invadiu o teatro Ruth Escobar em 17 de julho, agrediu artistas e depredou o cenário.

Em setembro do mesmo ano, a peça estreou no Rio Grande do Sul, e a violência se repetiu. Após o segundo incidente, ela deixou de ser encenada, agora proibida pela censura que a considerou “degradante” e “subversiva”. segundo documento apresentado pelo chefe do departamento de censura do ministério da justiça, Chico Buarque “criou uma peça que não respeita a formação moral do espectador, ferindo de modo contundente todos os

princípios de ensinamento de moral e de religião herdados de nossos antepassados” (BRASIL/INDYMEDIA, 2011).

Esse evento fez Nelson Rodrigues manifestar seu total desapontamento em crônica publicada poucos dias depois do incidente: “desde a primeira missa, nunca se viu, aqui, indignidade tamanha” (apud MARQUES, 2014, p. 2).

Após quase cinco anos de “trevas” sobre os direitos sociais e políticos, Chico escreveu, em parceria com Ruy Guerra, *Calabar, o elogio da traição*, trabalho bem mais elaborado que o texto de estreia, prontamente proibido pela censura e que só chegou à cena em 1980, sob a direção de Fernando Peixoto.

Buscando reeditar um tema histórico sobre as lutas entre portugueses e holandeses pelo controle do açúcar em Pernambuco, ocorridas no século XVII, Chico Buarque e Ruy Guerra decidiram tornar esse espetáculo teatral um elogio da traição. Para tanto, tomaram como suporte a história de Calabar, figura do traidor da pátria, em contraposição à figura de João Goulart, ex-presidente deposto pelos militares, os quais, na tentativa de legitimação do golpe ditatorial, apontavam-no como traidor da nação brasileira.

Mistura de crítica alegórica e paródia carnavalesca de textos oficiais de nossa história (NUNES, 2002), a peça misturava procedimentos épicos e dramáticos com algumas letras das músicas se transformando em diálogos, como é o caso de “Tira as mãos de mim”. Em outros diálogos, identifica-se um forte vínculo com textos clássicos da história do Brasil, provocando, por conseguinte, uma reflexão sobre o processo de constituição dos mitos nacionais e de uso desses mitos na legitimação de estruturas sociopolíticas e consolidação de nossa identidade nacional. Afinado com as concepções do teatro moderno, principalmente no que toca ao inacabamento da obra teatral, a peça *Calabar* conduzia o espectador a procurar sua própria verdade, a identificar, nas vozes expressadas, a sua própria voz, obrigando-o a responder como protagonista de seu próprio destino.

Gota d'água, segundo texto de Chico, escrito em parceria com Paulo Pontes, estreou em dezembro de 1975 no Rio, dirigida por Gianni Ratto. Tendo como referência uma adaptação de Vianinha da tragédia *Medeia*, de Eurípedes, para a televisão, a história dramática foi ambientada na periferia carioca e abordou as formas sutis de manipulação dos indivíduos pelo capitalismo, por meio da exploração das idiosincrasias identificadas nas classes de poder aquisitivo baixo. Eram exploradas as contradições

presentes nas “fraquezas de caráter” do sambista Jasão, na medida em que ia se casar com a filha de Creonte, dono do conjunto habitacional, tornando-se o escolhido entre todos para o banquete dos poderosos. Tendo como pano de fundo cenários que sugeriam o cotidiano popular periférico, destacamos, para esta palestra, a cena interpretada em coro na canção “Flor da idade”, na qual Jasão, após discutir com Mestre Egeu, sinalizou que ia abandonar Joana. A cena girava em torno do sentimento de solidão e de abandono de Joana que, lamentando sua condição feminina, anunciou que “não se pode ter tudo impunemente/ a paz do justo, o lote do ladrão/ mais o sono tranquilo do inocente” (MARQUES, 2014, p. 7).

Tal qual *Medeia* em sua força argumentativa e estruturada sob forma de uma trama dramática bem urdida, com forte teor psicossocial, a peça foi construída por meio de versos enternecidos por metáforas, sacudidos pelo ritmo dramático característico das tragédias gregas, apresentados em uma linguagem coloquial. Sem dúvida alguma, é uma bela obra dramática.

Ópera do malandro é um texto adaptado das obras artísticas *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay, e da *Ópera dos três vinténs* (1928), de Brecht e Weill. Estreou no Rio, em julho de 1978, sob a direção de Luís Antônio Martinez Corrêa. O texto fez um paralelo entre as ditaduras de Vargas (1945) e a militar, essa ainda em vigência à época, mostrando: as semelhanças entre os processos de transição das duas para a democracia e as respectivas mazelas e a logística política para dar uma aparência de transformação à realidade. Era uma forma cosmética de enganação para que tudo permanecesse no mesmo patamar de controle exercido pelas elites dirigentes que exploravam e entregavam nossas riquezas ao capital internacional. Quanto ao texto, Chico foi além de uma simples tradução da peça alemã, adaptando as personagens da cena à realidade “tupiniquim”, explicitando, cenicamente, a real situação de nosso país através de uma bela autocrítica social e política. Ao apresentar, em sua história dramática, uma gama de personagens cômicos, narrava, de forma lúdica, a passagem dessa parte recorrente da nossa história para além do universo semântico, no qual as músicas em diálogo com outros elementos cênicos como luzes, corpo, vocal se misturavam, dando profundidade estética ao espetáculo. Aparentemente apresentando alguma semelhança com os musicais americanos, com canções intercaladas ao enredo, na *Ópera do malandro* não se identifica nenhuma tentativa de levar o espectador a uma “entrega” alienada à recepção musical. Ao contrário, faz o espectador pensar, por meio

da ironia, como caminho reflexivo e de conscientização política e social. Esse aspecto, assentado na complexidade da relação teatro-literatura, enriquece-se ainda mais com a profusão de elementos artísticos que prenunciavam a contemporaneidade no fazer teatral.

À guisa de conclusão, entendemos que o conjunto da obra teatral de Chico, abrangendo as peças em que foi autor e as demais em que somente fez a trilha musical – como *Morte e vida severina*, *Os Saltimbancos*, *O grande circo místico* (1983) e *Cambaio* (2001) –, não se restringe, apenas, à relevância da escrita em verso, às bricolagens de textos históricos, à relação dialógica das canções ou ao uso de paródias questionando mitos e discursos hegemônicos. Ao apresentar sua obra dramática, afinada com as poéticas de autores modernistas como Bertold Brecht, Antonin Artaud e outros modernistas, Chico ajudou a quebrar no cenário teatral brasileiro toda uma tradição estética contida em poéticas, assentadas até então no sujeito-espectador passivo, característico do teatro aristotélico.

Contrapondo o ponto de vista histórico imposto pelas elites, visando à dominação simbólica, sua obra se estendeu como instrumento questionador, um catalisador, um fermento de reativação estética e cultural. Apontando o protagonismo como modelo de construção de cidadania, sua obra incentivou toda uma geração de brasileiros à percepção e ao sentimento de pertencimento a outras tradições e culturas, marcadas pela pluralidade, pela ética e pela democracia. Por fim, entendemos que, com o conjunto de sua obra, presente não somente na dramaturgia, mas também na literatura e na música, Chico nos conclamou, com um chamamento utópico, a uma outra forma de ler e compreender o contexto cultural em que vivemos através daquilo que devemos estar sempre reaprendendo com os versos de Holderlin: “habitar poeticamente a terra”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3 ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ARON, Irene. *Georg Büchner e a modernidade*. São Paulo: Annablume, 1993.
- BRASIL/INDYMEDIA. *Chico Buarque*. Disponível em: <<http://brasil.indymedia.org/media/2011/10//498320.pdf>>. Acesso em: set. 2014.
- FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia: masculino e feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2003.

MARQUES, Fernando. *Zé: peça em um ato. Adaptação do Woyzeck em verso e canções*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Zé: peça em um ato*. 2 ed. Prefácio de Valmir Santos. São Paulo: É Realizações, 2013.

_____. *O teatro de Chico Buarque e parceiros*. Disponível em: <<http://www.teatro-jornal.com.br>>. Acesso em: set. 2014.

NUNES, Elzimar Fernanda. *A reescrita da história em Calabar, o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra*. 2002. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília. Brasília, 2002.

SOLBERG, Helena. *Palavra (en)cantada*. Disponível em: <<http://www.palavraencantada.com.br>>. Acesso em: set. 2014.

Mão e contramão em Chico Buarque¹

Sylvia Cyntrão

Com a ideia de uma leitura sobre o trânsito poético de Chico Buarque de Hollanda, tanto pela “mão” desse trânsito, entendida aqui como a da ideologia textual latente, quanto pela sua “contramão”, entendida como a via externalizada, manifesta, que possibilita a organização da mão dupla dialética, organizou-se uma dinâmica para demonstrar como ideias e ideais são figurativizados e passionalizados pela voz que fala em um contexto de fraturas.

Podemos começar, como alerta e exemplo, com a letra da canção “Querido diário”, de 2011, que diz:

hoje a cidade acordou na contramão (...) homens com raiva (...)/ hoje o inimigo feliz veio me espreitar/ armou tocaia lá na curva do rio/ trouxe um porrete a mó de me quebrar/ mas eu não quebro não/ porque sou macio, viu?

A ela vamos voltar um pouco mais à frente, para comentar essas imagens, mas, antes, vou contextualizar um pouco o foco das pesquisas que realizamos e que têm como centro a canção popular brasileira.

A canção popular de Chico estetiza um sistema de significações dos sentidos culturais de um modo de vida urbano geracional. A análise estética da letra de canção – um dos dois sistemas semióticos de base deste gênero híbrido (que conecta o linguístico e o musical) – demonstra como o letrista incorpora as informações simbólicas presentes nos signos sociais e recupera um ideário mitopoético historicamente tematizado. Segundo o sociólogo polonês Zigmunt Bauman (2004), estamos vivendo em tempos “líquidos”,² um tempo em que a fragilidade dos laços, ou sua liquidez, se contrapõe ao duradouro e ao perene, ao “sólido”.³

¹ A apresentação deste trabalho no XVII Congresso Internacional de Humanidades Brasil-Chile com a divulgação de nossas pesquisas na área foi possível graças ao apoio da FINATEC (Fundação de Empreendimentos Científicos e Tecnológicos).

² A acepção deste interessante conceito encontra-se em BAUMAN, 2004.

³ Disponível em: <http://www.istoe.com.br/assuntos/entrevista/detalhe/102755_VIVEMOS+TEMPOS+LIQUIDOS+NADA+E+PARA+DURAR>. Acesso em: set. 2014.

Líquidos mudam de forma muito rapidamente, sob a menor pressão. Na verdade, são incapazes de manter a mesma forma por muito tempo. No atual estágio “líquido” da modernidade, os líquidos são deliberadamente impedidos de se solidificarem. A temperatura elevada – ou seja, o impulso de transgredir, de substituir, de acelerar a circulação de mercadorias rentáveis – não dá ao fluxo uma oportunidade de abrandar, nem o tempo necessário para condensar e solidificar-se em formas estáveis, com uma maior expectativa de vida.

Pelas letras das canções “O que será?” (1974), “Todo sentimento” (1987) e “Meu querido diário” (2011), podemos demonstrar os signos de convergência dessa nova ideologia da intimidade e de expressão sentimental, de que Chico Buarque é receptor e construtor.

Se nos remetermos às características da pós-modernidade, enquanto tempo histórico que se configura a partir das últimas décadas do século XX, vamos perceber um universo descentrado onde o homem teve sua razão totalizante destronada pelo múltiplo e pelo descontínuo. É preciso observar que, mesmo sob o “peso” de sua liquidez, o mundo moderno inaugura um novo lugar para o amor na vida social, que envolve vários conceitos como o corpo, o respeito às escolhas íntimas e a própria ideia que o indivíduo faz de si.

No entanto, a autonomia de escolha propiciou uma distorção pelo mal entendimento desse conceito. O que vimos foi o recrudescimento da atitude narcísica que impede e não produz intimidade, criando-se assim um trânsito de mão única – uma espécie de contramão do sujeito que, a pretexto de manter-se livre, opta pelo investimento “mínimo” do “eu” nas relações. A consequência dessa perda nas trocas intersubjetivas é o comprometimento da expansão da consciência de *si*, que, como se sabe, é propiciada pelo exercício da alteridade, ou seja, pelo acolhimento da ‘contramão’ que é o outro e que propicia a integração dialética.

Nas diversas narrativas das letras de Chico Buarque, podemos perceber um modelo de indivíduo que tem a identidade ligada tanto à intensidade e à urgência de sua experiência passional quanto à consciência existencial dessa mesma experiência. Nesse último aspecto, sua lírica resgata da tradição os universais do amor, integrando a eles padrões culturais contemporâneos, numa dinâmica discursiva que restaura o trânsito em mão dupla.

A letra da canção “O que será? (À flor da pele)”, composta em parceria com Francis Hime para o filme *Dona flor e seus dois maridos* de Bruno Barreto, alterna duas vozes: uma feminina que pergunta: “o que será que lhe dá? o que será meu nego, será que lhe dá/ será que meu chamego quer me judiar?”. E a masculina, que sublinha inquietações semelhantes e reflete: “o que será que

me dá? e que me faz mendigo, me faz suplicar (...)”. Ambos convergem para a mesma resposta conjunta: *o que é? É...* “o que não tem vergonha, nem nunca terá/ o que não tem governo, nem nunca terá/ o que não tem juízo”.

A letra dessa canção ganhou outros versos na voz de Milton Nascimento em “O que será? (À flor da terra)”:⁴ “o que será que será/ que vive nas ideias desses amantes/ que cantam os poetas mais delirantes...” e figura, em ambas as versões, como um exemplo de referência poetizada do corpo e da sua expressão sensual, que são a chave e o salto estético da lírica amorosa de Chico Buarque.

Observamos o amor que ultrapassa os limites da compreensão, permanecendo como um espanto perene que não pode ser pacificado, quando diz:

o que será que dá dentro da gente e que não devia
que desacata a gente, que é revelia
que é feito uma aguardente que não sacia
que é feito estar doente de uma folia
que nem dez mandamentos vão conciliar

A pergunta “o que será que dá dentro da gente?” e aí não é *o que me dá ou o que lhe dá*, mas o que *todos* – a gente – experimentamos, essa pergunta aponta para o conturbado sentimento, definido desde Camões, há cinco séculos, apenas como seria filosoficamente possível – pela indefinição: “... um não sei quê, que nasce não sei onde/ vem não sei como/ e dói não sei por que...”. De forma semelhante à letra de Chico.

Nessa letra as vozes dos amantes assumem os efeitos da sexualidade e retomam a tradição do amor romântico, idealizado em sua intensidade máxima, demonstrada pela formação de um campo semântico composto pelo emparelhamento de substantivos como *tremores, ardores, suores, nervos* a verbos como *agitar, atizar, encharcar, rogar, clamar, implorar, queimar, perturbar*. Ações sensíveis que deixam o eu poético “à flor da pele”. A referência ao estado de apaixonamento é reforçada pela figurativização das múltiplas reações do corpo.

4 O que será, que será?! Que andam suspirando pelas alcovas/ Que andam sussurrando em versos e trovas/ Que andam combinando no breu das tocas/ Que anda nas cabeças anda nas bocas/ Que andam acendendo velas nos becos/ Que estão falando alto pelos botecos/ E gritam nos mercados que com certeza/ Está na natureza/ Será, que será?! O que não tem certeza nem nunca terá/ O que não tem concerto nem nunca terá/ O que não tem tamanho...// O que será, que será?! Que vive nas ideias desses amantes/ Que cantam os poetas mais delirantes/ Que juram os profetas embriagados/ Que está na romaria dos mutilados/ Que está na fantasia dos infelizes/ Que está no dia a dia das meretrizes/ No plano dos bandidos dos desvalidos/ Em todos os sentidos... (...)

As angústias e dúvidas diante da perspectiva da descontinuidade implicam num processo de tomada de consciência por parte do eu lírico, que, ao final de cada estrofe, responde a si mesmo encontrando definições do sentimento pelo polo do negativo – pelo que “não” é – avaliado tanto pelo vetor moral (“o que não tem vergonha”), quanto pelo vetor social (“o que não tem governo”) como pelo vetor psicológico (“o que não tem juízo”).

O contexto de produção dessa canção é o do momento de transição pelo qual as relações amorosas passaram a partir da década de 1970. Segundo Giddens (1993, p. 37), as novas ideias de relacionamento amoroso exerceram a principal função de alterar os laços familiares, o que culminou na transformação da sexualidade feminina que se afasta de um círculo crônico de passividade subalterna.

Como Lipovetsky (2004) bem define a questão, “a modernidade da qual estamos saindo era negadora; a supermodernidade é integradora”. Estamos diante de um aparente paradoxo: de um lado, a busca de reintegração de ser, pela extensividade da relação amorosa – a “mão” desta via; de outro, o fragmento pós-moderno – a “contramão”, a inquietação, a necessidade constante da criativa intensidade passional. As letras de Chico Buarque espelham esse indivíduo (sobre)vivente em um mundo *líquido*, que busca eternidades no que “não tem descanso nem *nunca* terá” a partir de um fugaz tempo presente.

A pergunta “o que será, que será?” não tem resposta difícil nem nova; ao contrário, estamos diante do que de mais óbvio sempre habitou a história íntima de cada um de nós. A resposta, que todos sempre soubemos, é reinventada pelas alternância das vozes criadas por Chico Buarque de Hollanda em sua obra.

No fim dos anos de 1980 temos outra de suas marcantes canções sobre o tema, “Todo sentimento” (1987):⁵ a imagem de conotação “feminina” “tempo da *delicadeza*” nos versos “te encontro *com certeza*/ talvez num tempo da *delicadeza*” superpõe urgência passional à clarividência existencial. À fala, o silêncio. À pressa, a contemplação.

O eu ocupa-se do outro (“*preciso* não dormir/ até se consumir/ o tempo *da gente*”) e de sua parte na relação sentimental (“*preciso conduzir*”

5 Preciso não dormir/ Até se consumir/ O tempo da gente./ Preciso conduzir/ Um tempo de te amar,/ Te amando devagar e urgentemente.// Pretendo descobrir/ No último momento/ Um tempo que refaz o que desfez,/ Que recolhe todo sentimento/ E bota no corpo uma outra vez.// [...] Depois de te perder,/ Te encontro, com certeza/ Talvez num tempo da delicadeza,/ Onde não diremos nada;/ Nada aconteceu./ Apenas seguirei/ Como encantado ao lado teu.

um tempo de te amar/ te amando devagar e urgentemente”). O tempo-espaço do amor é fisicamente localizado, bem como contínuo e circular: “um tempo que *refaz o que desfez*/ que recolhe todo sentimento/ e *bota no corpo uma outra vez*. Incorporando as possibilidades reais do amor romper-se (“cair doente”) a circularidade do sentimento promoverá o novo (re)encontro: “te encontro, *com certeza*,/ talvez num *tempo da delicadeza*”, tempo que neutralizará a contramão do amor (“onde não diremos nada/ *nada aconteceu*”). O amor aqui representado aponta para a ideia do “amor confluyente” de Giddens, mais que para a noção de amor líquido de Bauman. Para Giddens (1993, p. 72-73), “(...) o amor confluyente presume igualdade na doação e no recebimento emocionais (...)”. Intimidade e vulnerabilidade agora são escolhas e não imposições.

Para completar, volto à letra da canção “Querido diário”, do último CD *Chico*, lançado em 2011.⁶ O título “Querido diário” apresenta um ícone do mundo feminino tradicional, o diário confessional de apontamentos. O “eu” fala dos acontecimentos de seu “hoje” (esse advérbio se repete em cada primeiro verso das 5 estrofes da letra) e alterna os espaços de experiência entre a rua e sua casa. Entre o acolhimento pessoal que recebe “[...] alguns conhecidos meus /me dão bom dia, *cheios de carinho* [...]” e o desconforto do que vê e sente na rua: “hoje a cidade acordou *na contramão* [...] homens *com raiva, buzinas, sirenes, estardalhaço* [...]”, a voz que fala expõe seus desejos e menciona a descoberta ‘afinal’ do amor, apontado na constatação não ilusória de seus pontos de sombra “hoje afinal conheci o amor/e era o amor uma obscura trama”.

Finaliza seu “diário” com uma metáfora masculina de força física “[o inimigo] *trouxe um porrete a mó de me quebrar*”, e a ela se contrapõe: “mas eu não quebro porque *sou macio*.” A metáfora do feminino, “macio”, vem na contramão e atropela a expectativa do leitor ou ouvinte, neutralizando um arquétipo imemorial: o da rudeza e da violência que nos habituamos a identificar como sendo próprios do mundo masculino.

6 Hoje topei com alguns conhecidos meus/ me dão bom dia cheios de carinho/ dizem pra eu ter muita luz, ficar com Deus/ eles têm pena de eu viver sozinho. Hoje a cidade acordou toda em contramão/ Homens com raiva, buzinas, sirenes, estardalhaço/ De volta a casa na rua/ Recolhi um cão/ Que de hora em hora me arranca um pedaço/ [...] Hoje afinal conheci o amor/ E era o amor uma obscura trama/ Não bato nela, não bato/ Nem com uma flor/ Mas se ela chora/ Desejo me inflama/ Hoje o inimigo feliz veio me espreitar/ Armou tocaia lá na curva do rio/ Trouxe um porrete a mó de me quebrar/ Mas eu não quebro não/ Porque sou macio, viu?”

Os espaços da canção de Chico sustentam, assim, a representação de uma identidade existencial mais real e verdadeira em busca de confluências.

Para concluir, remeto – não é a primeira vez e não será a última – à obra basilar do escritor Rainer Maria Rilke, *Cartas a um jovem poeta*, publicada originalmente em 1903, e que diz o seguinte:

Talvez os sexos sejam mais aparentados do que se pensa e a grande renovação do mundo talvez resida nisso: o homem e a mulher, libertados de todos os sentimentos falsos, de todos os empecilhos, virão a procurar-se não mais como contrastes mas sim como irmãos e vizinhos a juntar-se para carregarem juntos, com simples e paciente gravidade, a sexualidade difícil que lhes foi imposta (RILKE, 2005).

Talvez só agora estejamos de fato entendendo e vivenciando o que Rilke nos disse há mais de um século, traduzido nos versos de Chico Buarque de Hollanda. Em outras palavras, valores excludentes, absolutos durante muitos séculos, têm sido substituídos em nome de um pensamento que incorpora na micrologia do cotidiano a diferença e a pluralidade, em favor de relações de intimidade construídas e assumidas conscientemente a partir desses valores: são as relações “confluentes”, na denominação de Giddens.

A obra poética desse artista múltiplo, se lida no cotejo simultâneo das duas vias, mão e contramão, é capaz de melhor e mais coerente do que qualquer livro didático disciplinar, contar a história social, antropológica e psicológica do Brasil nos últimos 50 anos, mas não só. Sua lírica tanto figura como *des-figura* o trânsito promovido pelo imaginário coletivo, promovendo, assim, sua expansão.

Para nós, teóricos, críticos ou, simplesmente, fruidores... fica o prazer do desvelamento de uma obra poética que, essa sim, não tem medida nem nunca terá.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1993.
- LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta/A canção de amor e morte do porta estandarte Cristóvão Rilke*. Tradução de Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Editora Globo, 2001.

CHICO BUARQUE E A LITERATURA NA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA: O SINAL ABERTO DAS PESQUISAS MULTIFACES

Um hífen entre dois mundos: canção dialógica no “fado tropical” de Chico Buarque

Ana Clara Magalhães de Medeiros

Augusto Rodrigues da Silva Junior

Setenta anos de Chico Buarque de Hollanda. Cinco décadas da implantação da ditadura militar brasileira. Quarenta anos da Revolução dos Cravos em Portugal. A casualidade das datas, que se condensam no ano de 2014 neste momento de fala, convoca a pensar a situação hifênica do mundo luso-brasileiro e ao desafio de estudar detidamente a canção buarquiana que cria um fado tropical. Um fado-tropo em que o lá revela o cá e o aqui projeta-se na história.

Antes de arriscar qualquer leitura da poética de Chico, vale apresentar uma premissa de Paul Zumthor que sedimenta metodologicamente esta exposição: “o texto poético oral, na medida em que engaja um corpo pela voz que o leva, rejeita, mais que o texto escrito, qualquer análise” (ZUMTHOR, 2010, p. 40). Forma-se aqui um nó analítico, visto que “Fado tropical” é, ao mesmo tempo, texto poético oral – feito da cultura popular para circular entre esta – e canção – conjunto artístico que engloba letra, arranjo e melodia em música. No limiar destas duas condições, situamo-nos em locus seguro para o crítico literário: a palavra.

Mesmo entendendo que a palavra poética de Chico Buarque, feita canção, espreada por ouvidos e memória da cultura popular brasileira, não se exaure em análises que considerem apenas um ponto de vista musical, outro poético, ou discursivo, amparamo-nos no entendimento do crítico Anazildo Vasconcelos que diz ser contestável a “afirmação de que [letra e música] não podem ser estudadas separadamente como dois diferentes signos que são, ou de que a dissociação cause danos artísticos a uma ou a outra” (VASCONCELOS, 2009, p. 54). Neste sentido, insistimos em ler a poesia de Chico Buarque como discurso provocador de sentidos e que apresenta uma versão falada e cantada do hífen histórico luso-brasileiro.

O hífen – palavra única que define a condição existencial, política e cultural da história de Portugal e Brasil – apresenta-se explicitamente neste

fado do colonizado intercalado à fala (confessional?) de um colonizador sôfrego. Lembre-se que música e texto são elaborados por Chico e seu parceiro moçambicano-português Ruy Guerra – que, na versão original, profere os momentos falados, não cantados, da composição. Enquanto o primeiro eu poético, de palavra cantada, anuncia estar em pátria brasileira “Musa do meu fado/ Minha mãe gentil”, que “Ainda vai cumprir seu ideal/ Ainda vai tornar-se um imenso Portugal”, a segunda voz lírica, em palavra falada, intromete-se – com sotaque típico do português europeu – para fazer comentário tão intimista quanto coletivamente concernente à gente nascida num pedaço litorâneo da Ibéria. Acompanhe-se o trecho prosificado e declamado proferido por esta voz:

Sabe, no fundo eu sou um sentimental
Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo... (além da sífilis é claro)
Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar
Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora...

A voz que fala nesta estrofe, primeiramente, assume somente a si: “Sabe, no fundo eu sou um sentimental”. Há uma preponderância do individual, imediatamente contestada pelo sujeito coletivo do verso (ou frase?) seguinte: “Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dose de lirismo”. Aqui, o eu narrativo assume-se como uma parte do todo, desta coletividade portadora do sangue lusitano – infiltrado por uma dose de lirismo, que lembra as formulações sobre saudade, enquanto sentimento artisticamente produtivo na cultura lusitana, de um Teixeira de Pascoaes ou de um Eduardo Lourenço. Este mesmo ser que se declara profundamente lírico (e possivelmente o é), esbanja um objetivismo que importantes teóricos do romance, como Erich Auerbach e György Lukács, consideram muito característico da prosa – a voz que pensa em grandes repercussões do sentimentalismo lusitano interrompe-se para lembrar da sífilis – metonímia dos intercursos sexuais entre portugueses e colonizados (explorados e escravizados). Fechado o parêntese agoral e ordinário, o eu individual reassume a fala: as suas próprias mãos é que torturam, enganam, trucidam. Os seus olhos é que choram sinceramente. Ocorre que este eu narrador não deixa de ser portador de uma condição geral: a de colonizador do novo mundo a partir da empreitada marítima do século XVI. Aquele que acompanha a letra ou a canção vê-se, ao final desta interrupção, diante de interlocutores diferentes: um que se dirige à pátria brasileira, em louvação

a um país por cumprir-se à sombra de Portugal; outro que pensa consigo mesmo a condição colonial do ponto de vista do senhor, em externalização dialógica do monólogo – se traduzimos perspectivas do russo Mikhail Bakhtin para a cena da música popular brasileira, tensamente vinculada à nossa condição de colonizados por Portugal (e violentados pelo próprio exército nacional que mantinha “todos os sinais fechados”).

A seguir, a voz que aparecera logo na primeira estrofe retoma o arranjo inicial e canta um mundo utópico que seria o próprio hífen: não o lá ou o cá, mas um mundo particular, que comporte as avencas naturais de Portugal e a caatinga imperiosa do nordeste brasileiro; o vinho alentejano e o beijo de uma mulata tropical. Os versos dodecassílabos, comuns para sonetos clássicos, em algo rememoradores do século XVI Renascentista e Ultramarino, funcionam como refrão desta letra de 1972: “Ai, esta terra inda vai cumprir seu ideal/Ainda vai tornar-se um imenso Portugal”.

O sonho do cumprimento de uma nação, assim exaltado, recorre ao simbólico verso do poeta máximo da língua portuguesa no século XX – Fernando Pessoa: “Senhor, falta cumprir-se Portugal!”. Sentença da *Mensagem*, da primeira metade do último século, que também constitui poema de reflexão – e menos de exaltação, do que se costuma dizer – a respeito da condição pátria, da sobrevivência de uma nação marcada pela saudade de um futuro que não chega. O eu lírico tropical une-se a esta espécie de coro histórico lançado por Pessoa e completa, ironicamente, que o cumprimento final da colônia seria tornar-se um “imenso Portugal” – ora, se sequer o império colonial chegou a cumprir-se...

A outra voz da canção – que estamos chamando de intromissão (aparente) do colonizador – torna a aparecer:

...Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadura à proa
Mas o meu peito se desabotoa

E se a sentença se anuncia bruta
Mais que depressa a mão cega executa
Pois que senão, o coração perdoa

Há uma luta traçada neste hífen. A mesma mão que ostenta empunhadura à proa precisa executar cegamente a tarefa anunciada pela sentença brutal, caso contrário, o coração perdoa e a mão estanca. Ainda que revestido de um subjetivismo proposital, o poema não é, ou não é somente, a revelação individual deste único eu que fala. Na proposição deste, que

agora, não mais prosaica, contamina-se pela melodia e ritmo do outro, está embotado um traço dominador que pode ser atribuído ao processo colonizador português como um todo, não a um indivíduo singular. Neste ponto, cabe evocar Sérgio Buarque de Hollanda (*intérprete* do Brasil, não por acaso, antecessor familiar e intelectual de Chico Buarque):

O peculiar da vida brasileira parece ter sido, por essa época, uma acentuação singularmente enérgica do afetivo, do irracional, do passional, e uma estagnação ou antes uma atrofia correspondente das qualidades ordenadoras, disciplinadoras, racionalizadoras. Quer dizer, exatamente o contrário do que parece convir a uma população em vias de organizar-se politicamente (HOLLANDA, 2009, p. 61).

A vida brasileira a que o sociólogo se refere é a da cena colonial em seus princípios: com maior população portuguesa, alguma significativa parcela negra, outra indígena, maior e a ser dizimada, e uma menor e contínua: a de brasileiros nascidos aqui. A partir desta citação, recordemos o eu lírico que declama com sotaque lusitano: um irracional, passional que não deixa de encarar, apesar disso, a crueldade do sistema colonial que durou mais de três séculos – e a condição ditatorial que cruelmente, lá e cá, utilizava “golpes duros e prestos”.

O ato brutal contra o índio – que consolidou o primeiro holocausto noticiado do Ocidente – e o gesto doloso empunhado ante o africano – genocídio que em mais nenhum lugar do globo foi tão longo quanto no Brasil – constituem atos “desencontrados” porque inumanos: é o desencontro do homem com o próprio homem – que a si mesmo se “contesta” – posto que o “coração tem um sereno jeito”. Se os agentes colonizadores porventura não consolidaram esse pensamento enquanto postura ética nos idos dos séculos XVI, XVII e XVIII, o eu poético *iberizado* por Chico Buarque formula a memória histórica, assume-a e, ao estreitar as mãos ao peito, assombra-lhe “a súbita impressão de incesto”.

Filho mirrado de pais pátrios portugueses, o eu lírico brasileiro reassume a fala e canta novamente o hífen: um entre-lugar (ou lugar da poesia) em que as guitarras portuguesas que entoam fados somam-se às sanfonas acompanhantes do forró nordestino brasileiro. Ainda, a pororoca dos nossos cardumes deságua no rio Tejo, mesmo rio das *Musas* camonianas e dos versos à beira-mágoa de Pessoa. O artista mimetizado por uma voz que tenta fazer da própria poesia o hífen luso-brasileiro toca a tradição portuguesa para lembrar uma cultura brasileira por consolidar-se. O estribilho

final *presenta* a surpresa: “Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal/Ainda vai tornar-se um imenso Portugal/Ai esta terra ainda vai cumprir seu ideal/Ainda vai tornar-se um império colonial”.

Nesta última estrofe, antes do estribilho, o leitor encontra-se enlevado por antíteses semânticas conduzidas ritmicamente por redondilhas (maiores ou menores) que fazem da reflexão do colonizado, acima de tudo, uma canção popular para o popular. Depois desses versos cancioneiros bem ao gosto geral, erige uma revelação, até aqui, silenciada na canção: o cumprimento desta terra é tornar-se um império colonial. A música, portanto, tensiona dois pontos de vista: o do colonizado que quer ser colonizador; o do colonizador que revela os limites e vilezas do processo colonial. Duas vozes singulares, portanto, apontam para uma situação estruturante muito mais abrangente que a existência pessoal, conforme explica Sylvania Cyntrão, “a experiência lírica será, portanto, a expressão subjetiva do eu lírico que, por meio da estrutura verbal, configura uma proposição da realidade” (CYNTRÃO, 2004, p. 66).

O ouvinte ou leitor de “Fado Tropical” chega ao fim da canção assolado por um impasse: extrair o saldo da condição colonial, para quem domina e para quem é dominado. Do diálogo histórico impossível entre duas figuras polares, tornado harmônico no momento da enunciação poética, a obra de arte – letra, música, canção – transforma-se em “suave azulejo” feito para ouvir e cantar – destino maior de toda composição popular. Na pena, voz e articulação de um intelectual pluridiscursivo como o nosso Chico Buarque, à canção se acrescenta ainda outro papel: o de provocar o pensamento. Fazer pensar enquanto *interpreta*, enquanto se escuta, enquanto se canta, enquanto ainda falta cumprir-se um ideal.

Há pouco mais de 80 anos, Mikhail Bakhtin, teórico da prosa literária, enfatizava que o diálogo do gênero romanescos é sempre inacabado. Hoje, 70 anos depois do nascimento de Chico Buarque de Hollanda, voltamos para sua obra, o que significa mirar por metonímia a poesia brasileira, e deparamo-nos com uma canção absolutamente dialógica por fundar-se na conversa entre colonizador e colonizado. Mais importante ainda é que o diálogo poético-vocal permanece inacabado. O dogmatismo e a conclusão têm pouco lugar na literatura e se o estudioso russo ensinou que no romance a monotonalidade é improdutiva, o artista brasileiro faz canção, música e verso para experimentar que o diálogo é a alternativa mais segura, senão para uma saída, ao menos para uma intuição que parte do indivíduo

lírico, mas se expande à coletividade humana. Pensadores do século XX, sedentos pela libertação dos ismos do tempo: totalitarismo, stalinismo, fascismo, militarismo..., invocam um modo de pensamento que é mais uma conduta ética (com desdobramentos estéticos) perante a vida: o dialogismo.

Dialogar com Chico Buarque nesse amanhecer do século XXI é aprender de seus tantos eu-poéticos, bem como de suas canções de cosmovisão popular o anseio maior de sua arte: o pensamento leve e a ação livre que precisam cumprir-se como superação dos antigos, desgastados e impunes impérios monotonais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CYNTRÃO, Sylvia. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano, 2004.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. “Fado tropical”. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=fadotrop_72.htm>. Acesso em: 20 set 2014.
- PESSOA, Fernando. Mensagem. In: GALHOZ, Maria Aliete (org.). *Obra poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 2005.
- VASCONCELOS, Anazildo. A série literária e a MPB. *Poesia: o lugar do contemporâneo*. Brasília: TEL/UnB, 2009, p. 51-58.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires, Maria Lúcia Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

A hipermodernidade revelada em “Querido diário”

Brunna Guedes Marques de Lima

Tenho como objetivo apresentar reflexões que têm permeado a pesquisa de doutorado que realizo, intitulada “A cidade toda em contramão: uma leitura da hipermodernidade nas canções contemporâneas de Chico”, que procura identificar de que formas o imaginário coletivo, em meio ao contexto hipermoderno, é representado a partir do simbólico construído nas letras do álbum *Chico* (2011), de Chico Buarque de Hollanda.

Considerando as reflexões de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011) sobre os contínuos movimentos de ruptura, deslocamentos e descontinuidades propiciados pelo século XX, investigou-se as alterações em diferentes conceitos vinculados à hipermodernidade: as identidades, o consumo, a mídia, a globalização e os relacionamentos. Os filósofos atribuem a desarticulação contemporânea às fraturas nos três grandes marcos referentes aos domínios da arte, dos costumes e da economia que comandam a organização do mundo e da cultura. A primeira fratura ocupa-se do *liberalismo artístico total*, observa-se a destruição da arte burguesa e dos códigos das formas expressivas tradicionais. É o triunfo da “arte contemporânea”. O *liberalismo cultural* marca a segunda fratura, a partir de 1960. Vê-se a escalada do hiperindividualismo sustentado no abalo das normas da vida rotineira, dos ideais burgueses e dos relacionamentos entre os sexos. A terceira e última fratura evidencia o *liberalismo econômico* na virada dos anos 1970-80.

Assim tem origem a “hipercomplexidade” caracterizada por uma sociedade liberal regida por uma lógica paradoxal: de um lado o movimento, a fluidez, a flexibilidade, o desapego diante dos modelos estruturais da modernidade (como a nação, o Estado, a religião, a família, a política), do outro lado a crispação, a reação, o retorno a uma tradição reciclada pela lógica da modernidade. A hipermodernidade é também a memória revisitada, a remobilização das crenças tradicionais, a hibridização individualista do passado e do presente. A desconstrução dá lugar ao reemprego

das tradições, livre de qualquer imposição institucional, ao ininterrupto rearranjar delas de acordo com o princípio da soberania individual.

O estudo textual das letras poéticas proposto na pesquisa verifica de que forma o artista Chico Buarque de Hollanda representa esse tumultuado contexto, como conduz as questões existenciais que o fazem produzir no século XXI e que sentidos mobiliza na dinâmica multifacetada de sua criação. Chico produz uma obra rica em imagens e símbolos, munida de grande cuidado formal, conteúdo denso, tensão verbal e abrangência ilimitada. O poder e a força do lirismo de um eu poético sensível e constantemente atualizado, imerso na realidade dos sujeitos de seu tempo, revela a experiência de ser humano, compondo seu acervo textual, seja por meio do lirismo, do humor, do drama ou da tragédia. Por tudo isso, a obra de Chico Buarque é exemplar graças a uma multiplicidade de vozes que se articulam com o objetivo de submeter texto e leitor em um determinado contexto social e histórico, capaz de estabelecer sentidos e interpretações do Brasil.

Considerar uma análise cronológica de alguns dados biográficos relevantes do artista possibilitou o entendimento das transformações sofridas por ele ao longo do tempo e a compreensão de como a “persona”, formada em meio à vida pessoal, é revelada como voz discursiva em sua obra. Em seu último álbum, Chico Buarque recorre à memória, seja a memória poética da lírica de suas composições passadas ou as memórias da sua própria experiência existencial, como matéria das letras das canções, o que atualiza e alinha sua obra ao contexto hipermoderno. Em *Chico* as memórias do momento de luta e violência do passado, de engajamento artístico das décadas de 1960 e 1970, ficam retidas no esquecimento da memória poética. A maturidade torna o poeta um sujeito pacífico, que retira a carga dramática das canções dos tempos políticos. Contudo, o sujeito Chico Buarque do século XXI não é passivo. Ele segue engajado enquanto observador e crítico dos novos tempos, fazendo uso da memória poética nas canções de *Chico*. O artista reinterpreta e transfigura imagens, gêneros, discursos, linguagens artísticas, atualizando os diversos sentidos da sua obra, no intuito de revelar uma outra faceta do seu projeto poético de criação.

De todo o modo, uma das hipóteses investigadas é que, apesar de todas as transformações nos modelos de comportamento, a canção atual de Chico Buarque permanece como uma forma de resistência, desta vez contra a homogeneização da tradição cultural brasileira.

Em um dos primeiros ensaios sobre a poesia de Chico, “Chico Buarque: a música contra o silêncio”, Affonso Romano de Sant’Anna (2004,

p. 161-162) explica como as letras do artista, até aquele momento, podiam ser divididas em duas fases. No primeiro momento, o simbólico presente nas imagens da banda, do samba e do carnaval, tão recorrente nas letras, traduz o “instante de utopia [...] cria o estado de exceção”. No segundo momento, o lirismo de “A banda” dá lugar “à dramaticidade do ‘Cotidiano’ e à tragédia da ‘Construção’”. As “considerações líricas sobre os pequenos incidentes do dia a dia” dão lugar ao sujeito engajado “no exercício da *construção* musical, articulando *tijolo com tijolo num desenho lógico*”.

Propõe-se a analisar uma terceira fase da obra musical de Chico Buarque, das composições nascidas em plena hipermodernidade, nas quais noções de hibridismo, individualismo e urbanismo se fazem presentes nas letras a partir da década de 1990. Os versos de “Querido diário”¹ (2011) servem como demonstrativo exemplar desse novo momento das composições do artista que dialogam com o espaço e a sociedade contemporânea, sem abandonar o lirismo da primeira fase, movimento esse que atualmente se converte num dos principais recursos de resistência e denúncia social das angústias e da pressão vividas pelo sujeito hipermoderno, numa reciclagem que remete a segunda fase da sua obra. Nota-se, principalmente por meio da nostalgia e do retorno à tradição, um novo modelo da canção buarquiana fundamentado numa espécie de releitura das fases anteriores. A letra é composta pelo relato de um eu lírico sobre seu cotidiano no tempo hipermoderno – tão bem descrito por Lipovetsky – das disfunções sociais (“Hoje a cidade acordou toda em contramão”), das angústias existenciais (“Hoje pensei em ter religião”), das relações fluídas e da necessidade de completude (“Hoje topei com alguns conhecidos meus/ Me dão bom-dia, cheios de carinho/ Dizem para eu ter muita luz, ficar com Deus/ Eles têm pena de eu viver sozinho”). Daí surge um novo paradoxo contemporâneo: sujeitos que procuram a reintegração do ser em meio ao fragmentado mundo “hiper”. Os indivíduos vivem assolados pela imediatez, confusão e velocidade desse tempo, sem abandonar a busca pela compreensão da condição humana em completude.

¹ Hoje topei com alguns conhecidos meus/ me dão bom dia cheios de carinho/ dizem pra eu ter muita luz, ficar com Deus/ eles têm pena de eu viver sozinho. Hoje a cidade acordou toda em contramão/ Homens com raiva, buzinas, sirenes, estardalhaço/ De volta a casa na rua/ Recolhi um cão/ Que de hora em hora me arranca um pedaço/ [...] Hoje afinal conheci o amor/ E era o amor uma obscura trama/ Não bato nela, não bato/ Nem com uma flor/ Mas se ela chora/ Desejo me inflama/ Hoje o inimigo feliz veio me espreitar/ Armou tocaia lá na curva do rio/ Trouxe um porrete a mó de me quebrar/ Mas eu não quebro não/ Porque sou macio, viu?”

Diversas temáticas povoam a composição, todas envolvidas no turbulento contexto hipermoderno tão bem descrito por Lipovetsky: a solidão, os relacionamentos, a traição, a confusão e pressa das grandes cidades, os ideais religiosos em meio à falta de referenciais do passado, o amor, entre outros. O eu poético narra os acontecimentos do seu “Hoje”, registro linguístico comum nos diários, que ganha ênfase ao ser repetido nos primeiros versos de cada uma das cinco estrofes da canção e que serve “como suporte de configuração rápida das lembranças memoráveis do poeta, guardadas na memória poética da lírica buarquiana” (SILVA, 2013, p. 78). A letra poética pode ser dividida em cinco registros autônomos, cada estrofe representa um contexto da vida do eu lírico. O primeiro apresenta a relação do sujeito poético com a comunidade próxima: “os conhecidos”. O segundo revela uma imagem da sociedade contemporânea: o espaço e comportamento social. O terceiro está relacionado ao contexto de fala da transcendência, observa-se o conceito de elevação espiritual por meio da sublimação da relação amorosa. O quarto aborda a “obscura trama” do amor. E o quinto sobre o comportamento do eu lírico frente às adversidades atuais.

Logo na primeira estrofe nos é apresentado o eu lírico que, apesar dos contatos passageiros com “conhecidos”, revela “viver sozinho”. Essa é uma imagem típica da contemporaneidade onde os indivíduos vivem relacionamentos cada vez mais fluidos, fugindo dos vínculos que levam ao risco da decepção diante do rompimento. O sentimento de solidão, frequente na sociedade hipermoderna, está ligado à individualização dos modelos de vida, ao enfraquecimento dos vínculos coletivos e ao esvaziamento das instituições familiares e religiosas.

Na segunda estrofe o sujeito apresenta um olhar voltado para a Cidade, sua pressa, confusão, frieza. O cão toma conta da vida do eu lírico já que todo o sentimento que ele não recebe dos “conhecidos” (nota-se que ele não diz “amigos”) é introjetado por meio da presença do cão apanhado das ruas. Um “pedaço” da ternura contida no sujeito é “arrancado” pela figura do cão, o seu único companheiro.

Já a metáfora polêmica da “mulher sem orifício” merece diferentes interpretações, pois é disso que a metáfora se alimenta, da liberdade de significação, mas, após mencionar a necessidade de “ter religião” e a figura da “estátua” pela qual teria adoração, podemos pensar que a “mulher sem orifício” é a Virgem Maria que concebeu seu filho, Jesus, sem pecado. Outra possível interpretação é a da mulher que apenas ama, sem o ideal carnal

que, sobretudo em tempos hiper, acompanha o relacionamento amoroso. Nota-se que o eu poético parece querer retomar comportamentos e ideais do passado que estão em descrédito nos dias hipermodernos. No século XXI, a lógica tem apontado para viver o máximo possível e o mais intensamente possível. A existência resume-se em uma simples experiência. Entretanto, o sujeito hipermoderno carece dos alicerces espirituais e religiosos para enfrentar as asperezas e desilusões do seu tempo. Em uma entrevista (HOLLANDA, 2010), Chico revelou: “Eu não tenho crença. Eu fui criado na Igreja Católica, fui educado em colégio de padre. Eu simplesmente perdi a fé. Mas não faço disso uma bandeira. Eu sou ateu como o meu tipo sanguíneo é esse”. Entretanto, ele afirmou: “Hoje há uma volta de certos valores religiosos muito forte, acho que no mundo inteiro”, indicando a mesma tendência que persegue o eu lírico da letra: “Hoje pensei em ter religião”.

Em suas composições, o artista usa da hibridação textual e contextual, além do diálogo interiorizado com a própria obra, compondo o perfil contemporâneo da lírica buarquiana. O trovador de “Querido Diário” é um típico sujeito contemporâneo oscilando entre o arcaico e o moderno, constatando a caótica urbanidade em que está imerso. Até mesmo a melodia é vítima desse modelo paradoxal quando a sofisticação melódica do início da canção dá lugar, já na segunda estrofe, ao singelo ritmo violeiro caipira. A canção ganha um quê de toada sertaneja, rural, em clara oposição com a “cidade toda em contramão”. Ao mesmo tempo, observa-se o uso da linguagem informal, popular, como o verbo “topar”, muito característico do cotidiano, ao invés de “encontrei” (“Hoje topei com alguns conhecidos meus”).

A descoberta do amor possibilita ao eu lírico abandonar sua complexa e pedante observação do mundo, suas angústias e problemáticas (Deus, o trânsito, o cão), tornando-se parte dele. Apesar de todas as dúvidas, o amor faz com que ele abandone a frieza e a distância característica de um observador, expondo seus desejos. Ainda assim, o sentimento amoroso é visto como “uma obscura trama”, visto que esse sentimento em qualquer época e lugar sempre terá algo de intrigante e indecifrável:

As imagens míticas do amor constituem inscrições simbólicas na cultura e nela circulam permeadas por fatores tais como força de representação da problemática humano-existencial, aceitação do grupo social em que circulam, injunções sociopolíticas relacionadas aos canais de sua circulação, entre outros. A representação literária, por sua vez, conjuga, de diferentes modos, o prazer estético e o papel social, em obras nas quais se reconhecem

as transformações das relações pessoais. É possível por essa via investigar os deslizamentos de sentido que o amor sofre na difícil integração do desejo dos indivíduos na ordem social (CYNTRÃO, 2013).

Desta vez, o eu lírico tem um inimigo oculto, que “Armou tocaia lá na curva do rio/ Trouxe um porrete a mó de me quebrar”. Evidencia-se novamente nesse diário de um homem comum o imaginário sertanejo presente na literatura regionalista. Mas ele consegue livrar-se da “tocaia” porque é “macio”, flexível. O sujeito revela que sabe viver as contradições e se adequar.

Nessa letra, Chico Buarque produz uma singular metalinguagem, já que em uma entrevista concedida a Revista *Trip*,² em abril de 2006, o artista já dava pistas sobre seu sentimento diante da crítica da imprensa que, segundo ele, o incomodava com “muita porrada” e que sentia como se algo o espreitasse “a cada esquina”, mas com o tempo foi ficando “mais calejado”, ou mais “macio”, conforme a letra. Nota-se a similaridade com os acontecimentos vividos pelo eu lírico de “Querido diário”: “Hoje o inimigo veio me espreitar/ Armou tocaia lá na curva do rio”.

Nos anos 80 foi barra-pesada. Você cansa, né? Tomando muita porrada, você vai perdendo a vontade de se expor a mais porrada. Eu tinha de ler o *Jornal do Brasil* com capacete, porque tinha porrada em tudo que era seção. Até a seção de gastronomia dava porrada. A *Folha de S. Paulo*, numa época, também era uma coisa barra-pesada. Isso, durante uns dez anos, foi muito chato. Principalmente uma certa imprensa paulista muito, muito agressiva. Depois melhorou um pouco. Hoje, não sei. Às vezes tenho a intuição de que algo está se armando [risos], que estão ali atrás, na esquina, espiando, “ele vai passar agora”, prontos para dar porrada. Mas as porradas também com o tempo vão doendo menos, você vai ficando um pouco mais calejado.

A pretexto de uma luta simbólica vivida pelo solitário eu lírico, presente num primeiro nível de significação, o autor mostra enfrentar sua guerra particular contra os entraves da própria obra: a crítica, o tempo, a realidade, os caprichos da arte. Confirmando seu compromisso com o futuro e com as exigências estéticas impostas, porque é “macio, viu?!”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CYNTRÃO, Sylvia Helena. O que será que *lhe dá?*/ O que será que *me dá?*/ O que será que dá dentro da gente? Tradução da tradição amorosa na canção de

² Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/144/chico/01.htm>>. Acesso em: 26 ago. 2014.

Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013. p. 364.

HOLLANDA, Chico Buarque de. Podendo, vou até os 95. *Revista Brazucaonline*. São Paulo, abr. 2010. Entrevista. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_brazuca_0410.htm>. Acesso em: 4 set. 2014.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. Chico Buarque: a música contra o silêncio. In: 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. p. 161-162.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A lírica buarquiana. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013. p. 78.

DOCUMENTOS SONOROS

HOLLANDA, Chico Buarque de (Compositor, intérprete). *Chico*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2011. 1 CD.

“Ode aos ratos”: a exaltação carnalizada do homem

Elizabete Barros de Sousa Lima

A contradição da vida cria seres iguais para viverem e se inscreverem em histórias diferentes. Somos sujeitos de um mesmo meio, mas que construímos possibilidades de vida diferenciadas, não habitamos os mesmos espaços, não usufruímos dos mesmos privilégios, somos agentes de nossa história, de experiências diversas. Logo, desenhamos nossa trajetória em uma constante luta pela própria sobrevivência, partilhando de espaços e memórias que muito nos determinam e diferenciam dos outros. Isso possibilita a construção de sistemas de classes, os quais nos tornam inferiores ou superiores aos outros. Somos todos animais racionais, mas que na festa da vida experienciamos mundos diferentes.

Frente a essas possibilidades de vida, a classe que está abaixo acaba sendo considerada inferior, a popular. Considerações importantes sobre a cultura popular foram realizadas por Mikhail Bakhtin, pensando a obra de François Rabelais, pois, para o pesquisador, o popular estava totalmente direcionado às classes populares, possuía um caráter não oficial, fugindo, nesse sentido, da espécie de caráter oficial que estava centrado no poder. Atribuindo atenção especial à sociedade da Idade Média, o pesquisador ressalta que a existência das classes foi o que possibilitou essa diferenciação entre os sujeitos e a forma de fugir a esse ideário foi, exatamente, a presença do cômico, a qual equaliza todos os seres, constituindo uma nova forma de vida que os universaliza, tornando os discursos da vida, mesmo que provisoriamente, iguais. É o que Bakhtin vai chamar de riso carnavalesco, não aquele que atinge uma parcela, mas o todo, é universal.

Nesse contexto é importante assinalar que as primeiras produções de Chico Buarque procuram, de alguma forma, responder aos problemas sociais de seu tempo, com atenção especial a figura do popular. No período marcado pela ditadura militar brasileira, o jovem Chico, com idade entre 20 e 30 anos, constrói suas canções em forma de protesto ao sistema político

vigente. Logo, suas obras se tornaram fontes de ironia, sendo esse fazer poético os caminhos para fugir da ação da censura. Em linhas gerais, as produções do compositor desse período procuraram, por meio da ambivalência, construir uma roupagem para desviar o sentido original. Pois segundo Gilberto Carvalho (1982), “Chico, tendo transcendido sua própria técnica de exprimir o duplo, passou a exprimir também o triplo, o quádruplo.”

Assim, as composições originárias em tempos de ditadura militar se tornaram sintoma de um tempo, de um momento político em que a nova geração, sufocada pelo poder da censura, procurava um novo ídolo para se firmar. Na perspectiva de Carvalho, essas canções ganharam tamanha dimensão dentro do público ouvinte que tornaram-se as vias de respostas almejadas pelos jovens naquele momento. Mesmo que não visassem exatamente a apresentar um determinado ponto de vista, passavam, de alguma forma, a compor e a construir o sentido crítico libertário simbolizado pelo público, em que a compreendiam e atribuíam os sentidos que necessitavam. Nesse sentido, Chico constrói suas primeiras canções, para dialogarmos com Moacyr Scliar (2004), com uma variação de sentidos, em que o situado nas entrelinhas é o que mais significava.

A canção de análise, “Ode aos Ratos”,¹ composta por Chico Buarque em 2001, é construída por um jogo de imagens que denunciam um sistema de vida à qual foge a qualquer concepção de classe, igualando o ser humano em que, dentro de uma determinada festa popular, perde todas as características consideradas elevadas e se equipara ao animal, marcado pelo irônico que detecta a situação grotesca em evidência e a denuncia por meio da linguagem. O que o compositor procura demarcar nessa letra de canção é o rebaixamento do ser à condição de animal, revelando essa outra face do ser humano por meio da imagem grotesca animalizada do sujeito.

Partindo para análise propriamente da letra da canção, é possível apontar que o próprio título, por si, já impõe um desafio ao leitor. Por que escrever um poema para os ratos, quais são as características que possibilitam a ode? Nesse sentido, já podemos rastrear a presença do cômico desde o título, pela constante ambiguidade de definição. Sendo que a forma de descrição, construída a cada estrofe, ao mesmo tempo que exalta, vai desenhando os elementos de rebaixamento, equalizando os vários discursos e demonstrando a imagem do humano se diluindo na figura do animal.

¹ A letra da canção foi retirada da página oficial do artista: <<http://letras.mus.br/chico-buarque/>>.

O discurso manifestado na estrofe inicial procura, de alguma forma, justificar a alusão do título ao ressaltar a inquietude do animal em busca constante por alimentação. “Rato de rua/ irrequieta criatura/ tribo em frenética proliferação/ lúbrico, libidinoso transeunte/ Boca de estômago/ Atrás do seu quinhão.” Chico flagra nessas primeiras linhas poéticas a trajetória apresentada para o rato, propondo-se a comprovar seu difícil cotidiano para, com essa descrição, justificar o motivo da realização da ode. Na leitura da primeira estrofe dessa letra de canção, embora procuremos ligar nosso pensamento diretamente às ações humanas, nos é permitido atribuir estas características principalmente à figura do animal.

Quando nos encaminhamos para a leitura da segunda estrofe, nos deparamos com uma grande quebra da alusão do rato enquanto roedor. A tessitura da canção nos direciona para o outro lado, para o lado do humano, que causa terror, que se reúne em grupo para conseguir os objetivos almejados. “Vão aos magotes/ A dar com um pau/ Levando o terror/ Do parking ao living/ Do shopping center ao léu/ Do cano de esgoto/ Pro topo do arranha-céu.” Nesse momento já estamos diante do rebaixamento do homem à condição de animal, principalmente quando faz referência a sua origem de habitante dos esgotos. É o homem-animal que procura sua sobrevivência atacando o outro, invadindo os espaços sociais a procura de conseguir sua subsistência, como aludido pelas expressões magotes, paus, terror, esgoto. É construído por meio das imagens grotescas o retrato humano animalizado, fora da civilidade cotidiana.

Ao pensarmos essas duas partes da canção, encontramos um lado muito particular de Chico. Essa forma de fazer poético, em que conjuga vários significados para uma mesma canção, já é motivo de vários estudos. Esses estudos se propõem a destacar a plurissignificação que as canções do compositor passaram a adotar como meio de fuga da censura. Tratar inicialmente o humano como animal, destacar a sua constante busca por alimentação, é também equiparar essas duas facetas do homem, aquele que age enquanto um animal, que, em busca de alimentação, supera o outro, mata, causa terror, diferente do civilizado, que possui o que necessita e não encontra necessidade para praticar determinados atos. Essa é uma das questões debatidas por Mikhail Bakhtin e que procura destacar uma cultura popular universalizadora, mas também integrante de um mundo às avessas, onde as coisas não funcionam no seu ritmo normal, um mundo

em que não há espaço para o rico e para o pobre, para o civilizado e o não civilizado, todos passam a integrar a mesma festa popular.

A sequência do texto poético configura uma parte mais acintosa de pensamento crítico e o rebaixamento se faz evidente discursivamente. “Rato de rua/ Aborígene do lodo/ Fuça gelada/ Couraça de sabão/ Quase risonho/ Profanador de tumba/ Sobrevivente/ À chacina e a lei do cão.” Neste momento o homem é apontado como originário do lodo, desrespeitador de sepulturas, mas principalmente fica demonstrado o drama da vida, a condição de sobrevivente do meio, subordinado à lei do mais forte, à lei do cão, destacando-se multidões que vivem das migalhas dos mais fortes, que lutam cada dia para continuarem integrando a sociedade. O que o compositor procura destacar nesse momento é a presença da luta de classe, fazendo do retrato carnalizado forma de aproximação entre os indivíduos, meio de exclusão momentânea da alienação, para pensarmos com Mikhail Bakhtin.

A cada estrofe tecemos novos significados para a canção, a linguagem grotesca nos proporciona a imersão em um mundo animalizado, marcado pelo símbolo do rato, que se torna alegoria do homem. Esse discurso carnalizado e reafirmado pelas imagens aponta as vias do rebaixamento já evidenciados no pensamento de Mikhail Bakhtin, e assinala a presença da figura de Chico enquanto cancionista popular. Nas linhas da composição, percebemos como o homem vai sendo diminuído à condição de animal. Dizer que sua origem é o lodo, que são habitantes dos esgotos é trazer ao patamar mais baixo. O jogo de palavras, a brincadeira com os sentidos é muito evidente nas canções de Chico, e compõe um projeto estético do compositor, que faz da palavra meio de acesso ao público.

Na quarta estrofe é possível destacar a construção de um sujeito objetivado. “Saqueador da metrópole/ Tenaz roedor/ De toda esperança/ Estuprador da ilusão/ Ó meu semelhante/ Filho de Deus, meu irmão”. Percebe-se aqui grande dualidade pois, ao mesmo tempo em que continua a manutenção do discurso crítico já evidente ao longo da canção e que conduz ao rebaixamento, reafirmadas pelas expressões “saqueador de metrópole”, “roedor de esperanças”, apropriando-se de uma grande violência discursiva, a canção nos encaminha para a dramaticidade. Quando o eu lírico se equipara ao rato, descrito por imagens grotescas nas linhas poéticas anteriores, acaba humanizando sua figura, mas ao mesmo universalizando, aproximando dois polos que pareciam opostos. O retrato de

um sujeito inacabado é apresentado agora como filho de Deus e integrante da sociedade, assim como qualquer uma outra pessoa. Logo, procura-se justificar sua ação com essa similitude existente entre suas figuras, sendo as drásticas condições impostas pelo meio, o que o levou a perder as esperanças pela vida, a praticar diversas atrocidades sobre seu semelhante à condição de ser equiparado a um animal.

A estrofe final equaliza os dois discursos, aproximando o sujeito ao animal, resultando na quebra do conceito de classe que causava o distanciamento. O jogo que o autor faz com as palavras visa exatamente essa aproximação, os elementos que caracterizam a figura do humano se mesclam, agora, com as do animal. “Rato/ Que rói a rapa do rei do morro/ Que rói a roda do carro.” Caso paremos para pensar em quem é esse rato, podemos pensar apenas na figura do roedor, entretanto, se nos aprofundamos no sentido que procura ser destacado por essas linhas poéticas, podemos perceber que quem sobrevive à custa de restos dos grandes é o pobre, é o habitante das ruas, saqueador de lixeiras e catador de migalhas jogadas ao longo das ruas. O drama vai aumentando a cada linha, a forma grotesca como suas vidas vão sendo determinadas justifica os problemas e riscos que percorrem a cada momento, as necessidades pela sobrevivência, tornando evidente a carnavalização do cotidiano, rastro da miserabilidade que percorre a vida humana.

O final aponta exatamente para o símbolo do rato que vai roendo tudo, chegando a roer seu semelhante, a tirar o sorriso do outro, a destruir suas vidas nessa constância pela sobrevivência que é a própria vida, espaço de disputas e necessidades. Logo, podemos perceber ao longo da canção o riso do eu lírico, a devastação da natureza humana, que para a manutenção de sua sobrevivência se equipara ao animal. Passa por cima de seu próximo, destrói todas as outras formas de vida em busca da própria subsistência. Nesse momento, não estamos a falar de um homem específico, ou de uma classe social específica, mas da natureza humana, que passou a ser retratada nessa letra de canção de forma grotesca, destacando acontecimentos sérios por meio da comicidade e da ironia carnavalizada, é o retrato inacabado de uma vida inacabada. O discurso carnavalesco que se faz presente aliado à descrição grotesca da natureza humana apenas vem no sentido de colocar Chico Buarque no rol dos grandes pensadores do popular e que faz de seu discurso ferramenta descritiva da natureza devastada do homem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013.
- CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Ode aos ratos*. Disponível em: <<http://letras.mus.br/chico-buarque/>>. Acesso em: 3 de set.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

Um cálice de versos e imagens: Chico Buarque e Arthur Omar

Kelly Fabíola Viana dos Santos

A música “Cálice”, de Chico Buarque de Hollanda e Gilberto Gil, foi composta em 1973, durante a ditadura militar, em protesto contra a repressão imposta pelo regime. Censurada pelos órgãos de repressão, só pôde ser gravada em 1978, o que ocorreu pela Universal Music Brasil.

O título “Cálice” faz referência à Paixão de Cristo, mas também forma um trocadilho, quando entoada a letra, sugerindo uma ambiguidade entre o substantivo cálice, que significa utensílio onde se serve alguma bebida, e o verbo pronominal calar-se, no imperativo, para significar imposição que reprime o direito de se expressar pela voz.

O projeto *A imagem do som de Chico Buarque* (1999), de curadoria de Felipe Taborda, reuniu 80 artistas contemporâneos para interpretar em Artes Visuais 80 canções do compositor. Por sorteio, a canção *Cálice* foi determinada para o artista Arthur Omar que, então, apresentou o autorretrato *Esculpindo o grito*, da série *Demônios, espelhos e máscaras celestiais*.

A fotografia em cores, adquirida pelo MAM-SP, é um autorretrato do artista, com expressão dramática que destaca o gesto de um grito. Sobre a superfície da fotografia, Omar traçou linhas sinuosas e em forma de agulhas, com cores vibrantes. As agulhas parecem sair da boca do artista e se projetar para fora da imagem.

As duas obras (canção e autorretrato) proporcionam sensação de vibração, impulso reprimido prestes a ser detonado, porém alcançam este efeito por meio de recursos estéticos diferentes, ou seja, os da imagem e os do som. A vibração da imagem é obtida por meio das cores, sombras e luzes em contrapartida à vibração dos sons, da melodia e do ritmo musical.

Embora na canção haja a predominância da ideia do silêncio imposto e a inquietação decorrente desta imposição, Omar decidiu representar a imagem de um grito, em vez de mordanças ou de qualquer outro elemento que denunciasse a imposição do silêncio. E, justamente pela imobilidade

imagética da fotografia, capaz de suspender o impulso do grito no tempo e de reter essa imagem em suspensão, é que o autorretrato conseguiu transmitir o sentido de repressão tão evidente na canção.

A imagem fotográfica costuma causar confusões quanto à realidade, entretanto, no autorretrato *Esculpindo o Grito*, isso não se verifica, devido à intervenção pictórica, e também pela dramaticidade explícita da pose. O exagero na expressão remete à teatralidade barroca, imprimindo na imagem seu sentido artístico e, portanto, ficcional. No entanto, as diferenças entre imagem e realidade podem ser assim observadas:

Diferenças aparentes que a imagem apresenta com relação ao real: em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (às vezes sonora no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil (DUBOIS, 1994, p. 38).

Quanto ao autorretrato de Omar, embora seja imagem e, portanto, puramente visual, proporciona ilusões próprias de imagem, como a sonoridade aterrorizante e, ao mesmo tempo, libertadora do grito que ela evoca. Afinal, uma imagem pode sugerir a ilusão da tridimensionalidade e de outros aspectos que ela não comporta, mas aparenta.

Por isso o título da obra *Esculpindo o Grito* é interessante, já que, ao retratar o grito por meio de uma imagem bidimensional, o artista consegue sugerir tridimensionalidade de escultura. Por meio dos recursos visuais de luz, sombras e formas, o artista consegue criar um efeito que sugere projetar o grito para além de seu suporte material.

A projeção desse grito reprimido é o que os compositores sugerem com os versos “Mesmo calada a boca, resta o peito, silêncio na cidade não se escuta”, ou seja, versos escritos e imagem comunicam o mesmo sentido: o desejo de expressão que, reprimido, busca projeção, ainda que silenciosa, no peito, ou numa imagem fixa e muda.

Então, pode-se perceber que um dos atributos da fotografia é que “ela, em toda a sua fixidez, é gênese, embrião, traço, fantasma, de um movimento virtual, de um movimento que foi ou será” (BENTES apud OMAR, 1997, p. 12). O autorretrato em questão demonstra bem essa dualidade. Ao

mesmo tempo em que expressa o que foi a repressão, o *cale-se* que moveu os compositores a escreverem a canção, também expressa, na imagem exacerbante do grito mudo que se projeta, a liberdade que seria, enfim, conquistada.

A súplica insistente do refrão – “Pai, afasta de mim esse cálice” – reflete a agonia de quem tem de reprimir os seus impulsos expressivos. Essa agonia já foi retratada em outras formas de arte e se tornou emblemática na pintura de Edvard Munch, *O grito*, obra à qual Omar também faz referência em sua série de autorretratos. Ao retratar a agonia, as três obras terminam por invocar algo de sagrado, como observa Antônio Gonçalves Filho:

por diferentes vias, Munch e Omar buscam o correspondente a uma manifestação do caráter teofânico nas imagens. Munch queria que as pessoas olhassem suas pinturas como cenas sagradas do cotidiano, comovendo o espectador com o drama humano de seus personagens (FILHO, 1998).

Em diversas partes da canção de Chico Buarque e Gilberto Gil, há referências ao sagrado. O sagrado que se oculta no grito abafado dos oprimidos que os compositores perceberam na agonia de Cristo no Monte das Oliveiras, quando suplica ao Pai que o livre de ser entregue nas mãos dos opressores. A terceira estrofe segue relacionando metáforas bíblicas ao desejo de liberdade: “Como é difícil, pai, abrir a porta; Essa palavra presa na garganta; Esse pileque homérico no mundo; De que adianta ter boa vontade.” Então, o drama humano da repressão vai sendo representado metaforicamente por imagens que evocam o sagrado na canção, mas também pela expressão fisionômica do grito abafado que a fotografia revela. Entretanto, segundo Bentes: “a obra de Omar não representa o sagrado, constrói o *êxtase estético*” (BENTES in: OMAR, 1997, p. 14).

Os cancionistas revestem-se da personalidade dos oprimidos para dar voz a eles. E revelam-se não somente como artistas oprimidos, mas também como qualquer cidadão comum. Os versos “Silêncio na cidade não se escuta”, “Melhor seria ser filho da outra”, “Mesmo calado o peito, resta a cuca”, “Dos bêbados do centro da cidade” representam os excluídos, os perseguidos, enfim, aqueles que se inquietam com a repressão.

O mesmo ocorre com a imagem fotográfica. Embora acarrete algumas confusões em relação à realidade que ela mostra, o ser humano exposto às lentes pode ganhar aspectos bem mais amplos. Um corpo que deixa de ser individual e restrito e passa a ser público, sujeito a considerações diversas conforme o contexto e a situação em que for exposto. O sujeito

apresentado na fotografia se torna imagem, muitas vezes imagem construída propositadamente:

A partir do momento que me sinto olhado pela objetiva tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem (BARTHES, 1981, p. 25).

Portanto, da mesma forma que, por meio da linguagem escrita, os compositores se tornam outro corpo que fala, dando voz a muitos que se sentem representados em suas canções, também o artista visual empresta o seu corpo, a sua face, o seu gesto para representar, por meio da imagem, os que tiveram a sua voz abafada por qualquer forma de repressão.

A imagem pode, então, perder os seus atributos individuais e de referência a uma realidade fechada para ganhar o *status* de símbolo, tornando-se uma foto simbólica:

[...] um tipo de imagem que perde a capacidade de informação imediata para constituir-se em símbolo universal de uma realidade, ou como elemento comparativo ou metafórico de situações, debates sociais, crítica de protagonistas ou partidos etc. (BUITONI, 2011, p. 96).

Também o verbo pronominal *calar*, depois da composição de Chico Buarque e Gilberto Gil, tornou-se um símbolo contra a repressão no Brasil. A correspondência entre a imagem e os versos da canção pode ser verificada no contraste entre o discurso que lamenta o silêncio imposto e a imagem fotográfica do grito vigoroso impresso no autorretrato do artista.

Mais explicitamente, o interdiscurso se revela nos versos: “Quero lançar um grito desumano, que é uma maneira de ser escutado.” Apesar das diferentes formas de comunicar a mensagem da repressão e de se utilizar de diferentes elementos e recursos estéticos, o autorretrato e a canção analisados possuem correspondências implícitas e explícitas que as ligam por meio do interdiscurso e de aspectos intersemióticos.

Portanto, ao analisar o autorretrato *Esculpindo o Grito*, é possível identificar nele a imagem do som *Cálice*. Afinal, muito mais do que a expressão de um silêncio imposto, a canção pretende destacar o desejo contido do grito, da liberdade. A imagem, em sua fixidez muda, alcança justamente essa impressão: a de um grito que se vê, se sente, se espera, só não se ouve.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENTES, Ivana. *Arthur Omar: o êxtase da imagem*. In: OMAR, Arthur. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.
- BUITONI, Ducilia Schroeder. *Fotografia e Jornalismo: a informação pela imagem*. São Paulo: Saraiva, 2011.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- FILHO, Antonio Gonçalves. Arthur Omar canibaliza imagens em autorretrato. *O Estado de São Paulo*, 18 de agosto, 1998. (Caderno 2).
- TABORDA, Felipe. *A imagem do som de Chico Buarque, vol. II*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

O cinema literário de Chico Buarque: tradução coletiva nos tempos da ditadura militar no Brasil

Lemuel da Cruz Gandara

*Todos juntos somos fortes
Somos flecha e somos arco
Todos nós no mesmo barco
Não há nada pra temer*

CHICO BUARQUE

Chico Buarque está presente em todos os âmbitos da arte brasileira. Sua palavra cantada, recitada, encenada, filmada e respondida ao longo dos anos se tornou basilar para nos compreendermos enquanto nação que, aos poucos, se restaura de épocas obscuras de nossa história. O movimento dialógico da palavra de Buarque encontrou solo fértil no cinema durante as décadas de 1970 e 1980. Conforme Adélia Bezerra de Meneses (2002), no período ápice da ditadura militar implantada no país, Chico Buarque passava por uma evolução política que também se configuraria como evolução poética.

Segundo Sylvia Helena Cyntrão, “o engajamento, a militância política da arte de Chico Buarque foi circunstancial, embora qualquer expressão literária contenha nos signos utilizados a marca do tempo em que foi produzida. Se havia um papel a ser cumprido nesse sentido, Chico Buarque o realizou” (2000, p. 123). Essa perspectiva, que converge as duas facetas que elencamos, contribui para entendermos que a palavra do artista está marcada pelo seu momento de enunciação, mas nem por isso está restrita a ele. No contexto brasileiro, o golpe militar de 1964 despertou nos jovens daquela época um movimento que até então não se vira, e isso se refletiu na arte produzida por eles. Ainda conforme Cyntrão, os estudantes universitários passaram “a representar a maior oposição social à ditadura. No âmbito cultura, os festivais universitários foram os grandes divulgadores das canções que veiculam o protesto dessa camada social. Assim, letras em tom épico transformam-se em hinos contra-ideológicos” (2000, p. 90).

A partir dessa constatação sobre letras musicais em tom épico que trazem em seu interior uma posição contra a ideologia opressiva da época, queremos pensar sobre como a música de Buarque começou a habitar a literatura e o cinema na década de 80. Com isso, chamamos a atenção para nosso conceito *in progress* sobre o cinema literário e a tradução coletiva. Compreendemos o artista como membro de uma coletividade criadora que traduz o texto literário para o cinema. Nesse contexto, tendo em vista que nosso autor compôs músicas originalmente para filmes brasileiros que adaptaram as páginas dos livros, podemos conjecturar o cinema literário de Chico Buarque. No nosso caso, o foco é *Os saltimbancos trapalhões* (1981), filme dirigido por J. B. Tanko.

O cinema literário é composto pelas adaptações de obras da literatura, nesse sentido, nós consideramos as traduções coletivas como parte sintomática dessa atividade. No entanto, também vislumbramos que o cinema literário está conectado às várias formas de diálogo entre essas duas artes. Nesse viés, Robert Stam, no livro *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*, faz uma leitura muito pertinente sobre a relação do dialogismo bakhtiniano com o cinema:

O conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural, como um filme, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao diálogo de gêneros ou de vozes de classes no interior do filme, ou ao diálogo entre várias trilhas (música e imagem, por exemplo) além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (ator, diretor e equipe) assim como o percurso fílmico e conformado pelo público (STAM, 1992, p. 33-34).

Stam ajuda a concebermos que o cinema engloba vários discursos e inúmeras possibilidades de conversação. O texto literário, escrito na solidão, é respondido por uma coletividade de inúmeras formas. Esses diálogos podem surgir dentro do filme, com a atividade dos personagens e o desenvolvimento da narrativa; nos elementos que compõem a estética fílmica, como a trilha sonora e a fotografia; e também entre os indivíduos envolvidos que levam suas memórias de leitura para seu ofício.

Dessa maneira, o cinema é uma das artes que se propôs, desde o seu surgimento, a movimentar leituras de obras literárias. Os filmes advindos delas apresentam-se em um como leitura e interpretação materializados no plano audiovisual. O fato de o cinema e a literatura instaurarem um

intercâmbio estético possibilita enxergar no filme não apenas uma adaptação do texto, mas também uma resposta, uma variante crítica e uma atualização. Ou seja, o cinema literário parte da obra e tudo aquilo à sua volta que “responde” artisticamente por meio do visual, do sonoro e da tela em um longo processo de tradução coletiva, pois a obra será, também, recebida por uma coletividade.

A tradução coletiva, por seu turno, talvez seja a mais completa forma de manifestação do cinema literário, pois concentra inúmeras leituras de um mesmo texto e engendra múltiplas interpretações dele em uma nova obra, o filme, nesse viés, “é uma concatenação das várias recepções dela em uma obra única” (GANDARA; SILVA JR., 2013, p. 160). A noção benjaminiana de que “o filme é uma criação da coletividade” (2010, p. 172) e a recepção ativa-criativa preconizada por Bakhtin (2003) permitem pensar na função do leitor/tradutor durante o processo de criação da obra fílmica. Assim, essa tradução se preocupa com a recepção de uma obra no âmbito de um grupo (ou parte dele) envolvido em uma arte coletiva, como é caso de Chico Buarque.

Nesse sentido, a tradução coletiva da fábula da cultura popular alemã *Os músicos de Bremen*, transposto para os livros pelos irmãos Grimm, é uma obra acabada, pois conclui em si um fazer artístico; mas também é inacabada, porquanto passa a alimentar o *grande tempo*, dimensão bakhtiniana para o tempo da arte (2003). Se a tradução coletiva no cinema literário exige várias mãos, múltiplas vozes e uma multiplicidade de ações e olhares, se torna necessário perceber que todos os envolvidos em uma tradução coletiva reverberam no resultado final. No nosso contexto, a trilha sonora é resultado de uma leitura musical que Chico Buarque fez da adaptação de Sergio Bardotti e Luis Enríquez Bacalov, e também da escrita dos Grimm.

Ao considerarmos que o cinema literário de Chico Buarque, manifestado em suas composições para o referido filme, propõe levar para as telas uma leitura musical não somente do texto, mas também uma crítica à política opressiva que se estabelecera no país com a ditadura, podemos inferir que, além do processo poético, Chico também evoluía sua posição política, como fora aludido por Meneses (2002).

A música fora adaptada por Chico Buarque a partir da versão que Sergio Bardotti fez para o teatro da fábula dos Grimm. É justamente em “Todos juntos” que, na versão para o teatro, são apresentadas as principais características de cada um dos personagens. Ou seja, é nessa música onde

acontece o maior enlace entre a peça teatral e o texto fonte. A coletividade do teatro deu vida às palavras da literatura em uma peça que marcou o Rio de Janeiro em sua estreia, no Canecão, em 1977.

A coletividade cinematográfica, por sua vez, transpôs a obra quatro anos depois. O grupo de comédia televisiva *Os trapalhões*, que já era famoso pelos filmes que parodiavam obras literárias nacionais e internacionais, marcou sua parceria com o compositor e corroborou que o sucesso do filme levasse a mensagem política da música a um total de 5.218.478 de pessoas (dados do Observatório do Cinema e do Audiovisual – OCA, 2013). É bom salientar que em 1981, ano da obra, a população já passava a mudar sua percepção acerca da ditadura no país.

Para caber no formato fílmico, a música sofreu algumas alterações, como a substituição dos animais pelos personagens circenses, que fazem parte do contexto espacial onde o filme acontece, ou seja, no *Circo Bartholo*. Assim, eis como a música ficou no instante de projeção:

E o valente dos valentes/ ainda vai te respeitar/ Todos juntos somos fortes/ somos flecha e somos arco/ Todos nós no mesmo barco/ não há nada pra temer/ ao meu lado há um amigo/ que é preciso proteger/ Todos juntos somos fortes/ não há nada pra temer/ O acrobata, o que é que é?/ – Confiante/ Trapezista, o que é que é?/ – Valente/ Não é grande coisa realmente/ Para um circo levantar/ E o palhaço, o que é que é?/ – *Gozadis*/ E a plateia, o que é que é?/ – Vibrante/ Tô ficando mais interessante/ Vamos ver no que é que dá/ Todos juntos somos fortes/ somos flecha e somos arco/ Todos nós no mesmo barco/ não há nada pra temer/ ao meu lado há um amigo/ que é preciso proteger/ Todos juntos somos fortes/ não há nada pra temer (01:32:33).

Ao consideramos que uma música dentro de uma narrativa terá um efeito sobre o público (GORBMAN, 1987), podemos definir que o teor de “Todos juntos”, quando encenada e cantada na obra, convida a um levante em termos épicos. Na sequência do filme, os saltimbancos saem do meio de uma mata, se encontram com outros profissionais circenses e chegam caminhando à cidade. Lá, seguem em direção ao circo, que é comandado pelo Barão. Os famintos e pobres saltimbancos, agora multiplicados, se impõem a este chefe valente que, então, deve respeitar a todos, que juntos não mais o temem.

Percebemos que ficam quase explícitas perspectivas marxistas como a luta de classe, mas, traduzidas para o contexto de Chico, está mais para uma população que precisa se unir para se livrar do julgo ditatorial que, já nesse período, fizera um número imenso de mortos e “desaparecidos”. A música, escrita para uma fábula infantil e um filme popular, procura alertar o povo sobre seu poder diante da opressão. Essas questões são próprias de Chico Buarque nessa época e ecoaram dentro do teatro e do cinema, duas artes coletivas. Conforme já foi dito antes sobre as músicas que se apresentavam como hino da juventude dessa época, podemos considerar que a forma como “Todos juntos” entra no longa-metragem vem a corroborar a ideia de uma canção para celebrações, nesse caso a vitória dos mais fracos sobre os valentes, ou melhor, a vitória da liberdade diante da ditadura.

Chico Buarque, como um tradutor coletivo, propõe se unir à cultura televisiva daquele momento histórico, pois a televisão se popularizara antes mesmo da alfabetização da maioria dos brasileiros, conforme salienta Antonio Candido (2006). Assim, temos um músico que dialoga com seus pares e com a população, e responde à fábula alemã em um contexto totalmente distinto, o que acrescenta novas nuances ao próprio texto literário e ajuda a forjar o cinema nacional em tempos que pediam por uma união das forças para que todos juntos mudassem a história do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANCINE. Observatório do Cinema e do Audiovisual (OCA). Disponível em: <<http://oca.ancine.gov.br/>>. Acesso em: 17 out. 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Poetas e cancionistas: universo simbólico em contágio*. 2000. 179 p. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília. Brasília. 2000.
- GANDARA, Lemuel da Cruz; SILVA JR., Augusto Rodrigues. Calças, saias e quinquilharias mundanas: análise do vestuário do filme *Lavoura arcaica* pelo viés da Tradução coletiva. *Orson*, p. 153-167. Disponível em: <http://orson.ufpel.edu.br/content/05/artigos/o_processo/03_augusto_junior.pdf> Acesso em: 10 out. 2014.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies, narrative film music*. Indiana: Indiana University Press, 1987.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Os músicos de Bremen*. Tradução de Maria Heloisa Penteadó e ilustrações de Anastassija Archipowa. São Paulo: Ática, 2012.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Os saltimbancos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

MENESES, Adélia Bezerra. *Poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

FILMES

OS SALTIMBANCOS TRAPALHÕES. Direção de J. B. Tanko. Brasil, 1981. 95 minutos.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

Pelo olho mágico: uma visão pós-moderna da identidade em *Estorvo* e *Budapeste*

Márcia Fernandes Ribeiro

É cedo quando o homem levanta, trôpego, imerso numa vertigem que não é nem de sonho nem de realidade. A campainha o acordou e ele se inclina para enxergar pelo olho mágico, numa tentativa vã de reconhecer quem o procura. Olhando assim, no distorcer desse olho, o sujeito que está diante da porta é irreconhecível – uma barba tão rígida que parece que surgiu antes mesmo do rosto, cabelos escorridos, terno e gravata, mas quem ele conhece que anda vestido assim? Soma-se à figura uma imobilidade incômoda. O homem olha, observa e sabe que conhece o visitante, só não se lembra de onde. Volta ao quarto aos tropeços e ouve o agudo da campainha novamente. Volta à porta, põe-se mais uma vez a observar pelo tal olho mágico e sabe que assim, de pijama e com a mente enevoada, consegue ser mais visto que o sujeito postado diante do olho mágico. O visitante desiste, vai embora, toma um táxi. Nosso protagonista olha pela janela, vacila o momento certo de cruzar o corredor e fugir dali. Começa assim uma fuga inexplicável – sem saber quem é o perseguidor e o motivo da caçada, o homem foge pelo caos da cidade pós-moderna.¹

O protagonista do romance *Estorvo*, de Chico Buarque, não tem nome declarado no texto. A ausência desse nome não desqualifica o personagem – pelo contrário –, apenas de observar o título sabe-se quem é esse sujeito que foge. O protagonista é um estorvo. Mais que isso, é o Estorvo, sem nome, emprego, rumo ou ancoragem.

Em 1979, em uma entrevista, Caetano Veloso comentou a produção de Chico Buarque. Enquanto a Tropicália buscava renovação, Chico mantinha-se fiel à tradição. Caetano disse que o romancista “anda para a frente arrastando a tradição, isso é bem do signo dele, que é Gêmeos”.² Esse tradicionalismo torna a produção de Chico reconhecidamente promissora. Está aí o desafio da leitura proposta nesse ensaio: identificar na obra de Chico

¹ Livre interpretação feita da leitura das primeiras linhas do capítulo um de *Estorvo* (1991).

² Entrevista dada a Régis Bonvicino, publicada em 1980 em um dos números da revista *Código*.

Buarque as características da inovação pós-moderna. Ainda que seja uma tarefa difícil, quem observa pelo olho mágico a obra literária³ de Chico Buarque pode perceber a construção de personagens pós-modernos.

Bauman (1998, p. 119) descreve a existência de uma figura pós-moderna: o vagabundo. Ele não se adapta a essa nova sociedade, hedonista, violenta, consumista. Move-se constantemente, sem nunca se adaptar ao meio inserido. Em *Estorvo*, a pós-modernidade se entrelaça à trama já na apresentação desse enigmático personagem, que pode ser interpretado como um vagabundo pós-moderno. Um “João-ninguém”, como indica Schwarz (1991). Ele não é bem-vindo na casa da mãe, da ex-mulher ou da irmã. Move-se para o sítio e para a cidade, num transitar circular incômodo, sem nunca se adaptar ao cenário. Não se identifica com identidade alguma.

Se eu soubesse que minha irmã dava uma festa teria ao menos feito a barba. Teria escolhido uma roupa adequada, se bem que ali haja gente de tudo que é jeito; jeito de banqueiro, jeito de playboy, de embaixador, de cantor, de adolescente, de arquiteto, de paisagista, de psicanalista, de bailarina, de atriz, de militar, de estrangeiro, de colonista, de juiz, de filantropo, de ministro, de jogador, de construtor, de economista, de figurinista, de contrabandista, de publicitário, de viciado, de fazendeiro, de literato, de astróloga, de fotógrafo, de cineasta, de político, e meu nome não constava na lista (HOLLANDA, 1991, p. 58).

Outro aspecto ressaltado por Bauman (1998, p. 56) nos estudos sobre a pós-modernidade é a criminalidade e a violência. Quem não tem acesso ao consumo e está sitiado em favelas e guetos se rebela contra a realidade e vai à luta em busca de um quinhão de prazer. A criminalidade assim se propaga, e com ela, a violência. Em *Estorvo*, a cidade, cenário comum da pós-modernidade, sofre com a crueldade da violência cotidiana. Uma violência tão corriqueira que se tornou “talvez o tema mais evidente na cultura produzida no Brasil contemporâneo”, como aponta Resende (2008, p. 32). No romance *Estorvo*, essa violência está pontilhada capítulo a capítulo e assim como na pós-modernidade é cruel, incômoda e assustadoramente comum. Como no trecho que o personagem descreve um dos empregados da casa da irmã depois de ter sofrido um assalto.

Ao se virar para estender meu cálice, exhibe um hematoma na face direita, que vai da têmpora ao maxilar; em torno de uma cavidade de pele amarelada,

3 Este escrito limita-se à análise de dois romances: *Estorvo* e *Budapeste*. O que não impede outros estudiosos de reconhecerem características da pós-modernidade em outras obras literárias de Chico, inclusive as produções literárias do cancionista buarquiano.

estamparam-se três arcos salientes, grená, violeta e negro, sendo que o canto da boca é uma boca de sangue pisado (HOLLANDA, 1991, p. 125).

A biografia de Chico Buarque aponta que o compositor e escritor foi um leitor voraz: serviu-se da biblioteca do pai para ler clássicos de Balzac, Gustave Flaubert, Céline, Tolstói, Dostoiévski e Kafka (HOLLANDA; WERNECK, 2006, p. 24). O leitor tornou-se um romancista reconhecido: publicado em 2004, *Budapeste* recebeu o prêmio Jabuti de Literatura como melhor livro de ficção de 2004. O romance, publicado em 19 países, ficou meses na lista de obras mais vendidas. Mais uma vez, a obra pode ser interpretada como uma reunião de personagens marcadas pela pós-modernidade.

Hall (1992) aponta que, na pós-modernidade, o sujeito não tem ancoragem ou identidade fixa. “A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’” (HALL, 1992, p. 12). Buscar a identidade significa tentar solidificar o que está em estado fluido, como explica Bauman (2001, p. 97).

Em *Budapeste*, o *ghost whiter* José Costa tem a identidade fluida, fragmentada, que desfazela sua realidade em um duplo (MOREIRA; RIOS, 2007). Ora José Costa é brasileiro, morador da zona sul do Rio de Janeiro, escritor anônimo, casado com a morena Vanda. Ora ele é Zsoze Kósta, mero funcionário de uma academia, imigrante na distante Budapeste, casado com Kriska, uma mulher “branca, branca, branca, (...) bela, bela, bela” (HOLLANDA, 2003, p. 41).

Há o duplo dos fragmentos do Rio de Janeiro e Budapeste. Uma, quente e bela por natureza. A outra, seca, fria mas igualmente bela. Por um lado, o mar que esbraveja na praia. Por outro, o Danúbio, escuro e frio. No Brasil, Costa é um literato com ampla experiência na leitura, oralidade e escrita. Na Hungria, se aventura numa língua difícil e precisa aprender desde os primeiros fonemas.

No livro mostarda, o duplo se revela: na capa, *Budapeste*, romance de Chico Buarque (ou seria do *ghost writer* José Costa?). Na contracapa espelhada, *Budapest*, romance de Zsoze Kósta. Além disso, a multifragmentação é exposta na profissão de *ghost writer* do protagonista. Nela, Costa expõe sua capacidade de assumir novas máscaras. Ele é capaz de entender o que pessoas em inúmeras situações sentem e transcrever em objetos literários. Sua identidade se fragmenta em cada personagem que assume. Ele troca de identidades como quem troca de roupa.

Para mim valiam como exercício de estilo aquelas monografias e dissertações, as provas de medicina, as petições de advogados, as cartas de amor, de

adeus, de desespero, chantagens, ameaças de suicídio. (...) Meu nome não aparecia, lógico, eu desde sempre estive destinado à sombra, mas que palavras minhas fossem atribuídas a nomes mais e mais ilustres era estimulante, como progredir de sombra (HOLLANDA, 2003, p. 15-16).

Outro aspecto da pós-modernidade perceptível na obra é a globalização. Costa cruza oceanos e países e vai “dar em Budapeste” (HOLLANDA, 2003, p. 6) por acaso. No romance, ele vai e vem por terras, cruza fronteiras, telefona, assiste TV e o mundo está conectado de uma forma tão íntima que o protagonista o cruza com passos desprezíveis. Como quem caminha pela orla de uma praia.

De comum, o que podemos observar nos dois romances é uma composição entrecortada, fragmentada também na não-linearidade da narrativa, que ainda assim é, de certa forma, circular. E, sobretudo, uma linguagem elegante. Chico Buarque é um grande trovador: não é preciso grandes estudos para observar que o Chico, compositor que constrói cidades, narra as periferias, descreve mulheres e ironiza a política, faz isso com uma linguagem elegante. É esse mesmo Chico que escreve romances e imprime com a mesma medida fluidez e coloquialismo, desprezão, força e requinte na obra literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HOLLANDA, Chico Buarque de; WERNECK, Humberto. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MOREIRA, Renata; RIOS, Otávio. Jogos identitários: cruzamento entre linguagem, narração e autoria. *Espéculo*. n. 37, 2007.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. Um romance de Chico Buarque. *Revista Veja*, São Paulo, ago. 1991.
- VELOSO, Caetano. Entrevista concedida a Régis Bonvicino. Disponível em: <<http://www.regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=12&t=337>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

Textamentos e estradas tortas até o fim: Affonso Romano de Sant’anna e Chico Buarque

Maxçury A. N. da Silva

O crítico, ensaísta, cronista, professor e poeta Affonso Romano de Sant’Anna foi o primeiro a trazer as discussões poéticas em torno da canção de Chico Buarque para a academia em 1973. Em 1967 ele escreve um artigo para o *Correio da manhã* em que tece comparações entre as canções de Chico e a poesia de Drummond; publicou, também, crônicas e artigos nesse mesmo jornal falando do caráter social da obra de Chico frente a um momento histórico conturbado.

A presente análise busca uma comparação entre poemas do livro *Textamentos*, de Affonso Romano de Sant’Anna, e canções de Chico Buarque no tocante ao tratamento dado por esses artistas ao tema da morte.

Segundo Affonso, o século XX foi o século em que mais se matou na história da humanidade. Mas é interessante notar como em seus poemas a morte é apresentada como algo natural e cotidiano que faz parte de sua vida e de seu imaginário poético desde cedo.

Pensando na perspectiva de que a literatura deve ser vista como o retrato de seu tempo e das mudanças da sociedade, posto que a “literatura nasce sempre frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade” (PAZ, 1994, p. 126); a imagem poética é sempre uma imagem histórica. Embora a literatura não tenha compromisso com o real, mas como este real se encontra arraigado no ser que a produz, ela reflete os influxos do real no ser e seus traços ficam (na maioria das vezes) aparentes na obra de arte literária.

Os traços da morte como tema de grandes reflexões filosóficas, sociológicas, psicológicas e artísticas no século XX refletem a preocupação de um ser que viveu intensamente a morte, seja ela física ou ideológica. O sonho da evolução científica no domínio sobre a morte viu-se impotente diante de novos e antigos vírus e doenças para as quais não houve solução. Isto sem falar das guerras que, com a ajuda desta mesma ciência, experimentou

armas que alcançaram índices de extermínio jamais vistos na história da humanidade.

O livro *Textamentos*, de Affonso (1999), inicia-se com um poema cujo título é “Textamento” e que nos dá uma pequena mostra de como o tema é tratado por esse poeta:

Minha mãe teve dúvidas
se eu deveria nascer ou não.
Pensou em me abortar.
Nasci. E, de alguma maneira, dei certo.
Cedo aprendi com os animais domésticos
e com os legumes da horta
que a morte é estranhamente cotidiana.
[...]
Não posso me queixar.
Vencidas as dificuldades iniciais,
os limites do quintal, a inveja
e os jogos na boca da noite,
descobri modos de me expressar.
Algumas palavras íntimas
tornaram-se públicas
e nisto encontrei satisfação.

Nesse poema é possível perceber alguns pontos em comum com a canção “Até o fim” de Chico Buarque:

Quando nasci veio um anjo safado
O chato do querubim
E decretou que eu estava predestinado
A ser errado assim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim
“Índa” garoto deixei de ir à escola
Cassaram meu boletim
Não sou ladrão, eu não sou bom de bola
Nem posso ouvir clarim
Um bom futuro é o que jamais me esperou
Mas vou até o fim
Eu bem que tenho ensaiado um progresso
Virei cantor de festim
Mamãe contou que eu faço um bruto sucesso
Em Quixeramobim
Não sei como o maracatu começou

Logo no princípio, tanto da canção quanto do poema podemos perceber a preocupação com uma origem malfadada. No poema de Affonso há o relato de uma possibilidade de aborto e na canção, que faz uma intertextualidade com o *Poema das sete faces* de Drummond, o eu lírico se vê vaticinado a “ser errado assim” e a ser “todo ruim”. No entanto o poema e a canção demonstram que “de alguma maneira” eles deram certo... e o sucesso de ambos está centrado na palavra. Na canção há o relato do sucesso que vem por meio da voz (virei cantor de festim) e no poema temos a satisfação na descoberta de “modos” de se expressar que transforma “palavras íntimas” em palavras públicas.

Embora possamos perceber esses pontos de contato na comparação entre esses dois textos, quero me ater aos versos finais da primeira estrofe do poema em que o eu-lírico expressa seu precoce contato com a morte a qual se tornou “estranhamente cotidiana” para ele. Embora Affonso seja um poeta contemporâneo, ainda se refere à morte como ela era tratada na idade média, como familiar e doméstica (ARIÈS, 1977).

No livro *Textamentos* temos muitos versos que demonstram esse poder de encantamento que a morte exerce sobre o poeta e que inunda o seu imaginário indo transbordar abundantemente em seus poemas.

Essa familiarização com a morte verificada no poema citado anteriormente fez com que o tema habitasse o imaginário do poeta desde muito cedo. Nos versos finais do poema “Vou ficar de vez na porta desse cemitério” (AFFONSO, 1999, p. 24) podemos perceber esse fato a partir da própria repetição do substantivo “morte” e na individualização do substantivo (a minha morte): “Aguardarei aqui a morte/ que há muito tempo começou a chegar. A morte/ que há muito tempo começou a cavar. A morte/ repentina, que diariamente abre a sua oficina. A morte/matinal e vespertina. A minha morte que há muito tempo/nasceu em mim, em Minas.”

Portanto, tanto a morte do outro (que sempre promove uma reflexão pessoal) como a sua própria morte é abordada de forma clara, objetiva e sem os pudores comuns a esse tipo de assunto em plena contemporaneidade; como se ela fosse mesmo, para ele uma coisa “estranhamente cotidiana” que nasceu no eu lírico “em Minas” (terra natal do poeta). Esse substantivo próprio (Minas) pode exercer um duplo sentido (a morte nasceu em minas = minando, brotando), reforçando a ideia de uma morte cotidiana.

Por outro lado, Chico Buarque (em seu texto “Até o fim”) aborda o mesmo tema de forma otimista e irônica, o uso de eufemismos (até o fim)

demonstra uma das diferenças entre os dois textos. Na canção, apesar dos percalços da vida o eu lírico segue até a morte sem se deixar abater por ela ou por quaisquer outros fatores que o queiram desencorajar, como se ele não se deixasse seduzir pela morte. E aqui percebemos um dos traços característicos da obra de Chico, que é a ironia.

“O meu guri” é outra canção que nos mostra essa morte ironizada e sutil em sua estrofe final: “Chega estampado/ Manchete retrato/Com venda nos olhos/ Legenda e as iniciais/ Eu não entendo essa gente/ Seu moço/ Fazendo alvoroço demais/O guri no mato/ acho que tá rindo/ Acho que tá lindo/ De papo pro ar (...)”.

A morte é apresentada de forma diluída nos versos o que ajuda a suavizar a ideia (acho que tá rindo/ acho que tá lindo), mas o peso da imagem da morte choca o leitor/ouvinte. A ironia, em Chico, busca não só suavizar a ideia da morte, mas despertar uma reflexão crítica. Portanto, Chico trata o tema de forma cortante em suas canções, mesmo que pareça suavizada. Essa característica de afastar e envolver o ouvinte faz com que o outro viva as dores do eu lírico, característica comum em suas canções.

Nas canções de Chico é possível perceber um eu lírico cuja preocupação com a morte não se faz presente da mesma forma que aparece nos poemas de Affonso. Na canção “Até o fim”, esse “fim” do eu lírico é tratado de forma remota e distante, em que a expressão “vou até o fim” empresta um caráter prolongado ao período de vida e nos passa a impressão de que esse fim está tão longe. Já no poema de Affonso a expressão “a minha morte” parece aproximar a possibilidade de morte do eu lírico de forma que ela parece extremamente próxima.

Segundo Freud, o homem civilizado deve evitar cuidadosamente falar da morte diante de pessoas com iminente possibilidade de morrer (FREUD, 1996). Desta justificativa teórica, somada a outros fatores já mencionados, o homem contemporâneo assume uma postura de evitar o assunto. Dessa postura é possível perceber traços nas canções de Chico, até porque as canções são obras poéticas de maior alcance que a poesia.

O que não ocorre no caso da poesia. É inegável que o contato com a morte desde muito cedo influenciou profundamente a poética de Affonso, fazendo-o “amar a morte, assim, de peito aberto”, já Chico convoca de forma sutil o seu leitor ouvinte a refletir a respeito da morte. Finalizo com as palavras cortantes e sutis do trecho final da canção “Pedaço de mim” de Chico Buarque, para mostrar meu lado “civilizadamente contemporâneo”:

[...]

Oh, pedaço de mim
Oh, metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu

Oh, pedaço de mim
Oh, metade amputada de mim
Leva o que há de ti
Que a saudade dói latejada
É assim como uma figada
No membro que já perdi

Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim
Lava os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da idade média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CYNTRÃO, Sylvia H. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Editora Plano, 2004.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FREUD, Sigmund. A nossa atitude diante da morte. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. [ESB]. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2007.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- SANT’ANNA, Affonso R. de. *Textamentos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

DOCUMENTOS SONOROS

HOLLANDA, Chico Buarque de (compositor; intérprete). *Chico 50 anos: o amante*. Polygram/Philips, 1994.

_____. *Chico 50 anos: o cronista*. Polygram/Philips, 1994.

_____. *Chico 50 anos: o malandro*. Polygram/Philips, 1994.

Chico Buarque – meu falso mentiroso

Júlio Diniz

I

Ele desce as ruas íngremes do Alto Leblon com certo ar concentrado e ao mesmo tempo displicente, balançando os braços, ritmando os passos, aquecendo os músculos. Em pouco tempo já está no movimentado calçadão da praia, trafegando entre andarilhos, atletas compenetrados, aposentados, jovens de corpos planejados, ciclistas, turistas, desocupados, babás empurrando carrinhos e toda a sorte de gente. Depois de algum tempo e esforço, uma parada estratégica para beber água de coco. Aproveita para dar uma espiada na pelada disputada na areia e nas banhistas. Mar e céu se confundem na íris que traça um risco geométrico na linha do horizonte. Algumas pessoas o identificam, outros fingem que não o reconhecem, um ou outro se assusta ou sorri. Há também os que têm a sensação de que conhecem aquela fisionomia, mas não lembram muito bem quem é. Excitada, uma mulher lhe pede um autógrafo. E arrisca um beijo no rosto suado daquele homem silencioso. Parece Kriska. Há dias em que a caminhada na orla dá lugar a uma esticada pelas encostas cariocas, pelas trilhas que margeiam o Dois Irmãos, pelos atalhos que levam a verdadeiros mirantes, com a invejável vista do Leblon, Ipanema, Lagoa. Ao fundo, como cromos na azulada tela marinha, as Cagarras.

O seu corpo pendula entre certa ginga malandra e um descompasso *gauche*, um Wilson Batista com timidez de Drummond. Pensa no primeiro poema de Drummond que leu no Colégio Santa Cruz em São Paulo. Lembra-se do pai falando do poeta e de tantos outros escritores, músicos, artistas, intelectuais que frequentavam a casa na Rua Buri, no Pacaembu. De onde viria o gosto pelas artes – literatura, música, futebol? Onde nasceu o leitor devorador de Balzac, Stendhal, Flaubert, Gide, Sartre, Camus, Céline? Na biblioteca de Sérgio? Foram os seus autores prediletos da adolescência, espectros a rondar o (mal)dito arquivo da memória familiar, que

decidiram, sem consulta prévia, a compra de um apartamento em Paris, lugar solitário e silencioso da educação sentimental?

Bandeira e Noel, Fraga e Tom acompanham este *flâneur* das artes de se perder pelas ruas do Rio de Janeiro. São fantasmas que rondam este andarilho e não o deixam em paz. Trechos de canções inacabadas se misturam a fragmentos de romances que um dia serão escritos.

Pensa com carinho em Benjamin, personagem que ele conheceu numa pequena livraria na Galerie Vivienne. Lembra-se também com certa estranheza daquele alemão com olhos azuis de ardósia que lhe pediu um autógrafa em Berlim. Sente saudades da carne branca daquela russa de cabelos vermelhos que o visita em sonhos.

Como se conversasse com o outro de si, reafirma, com alguma certeza casmurra, que a música é a sua maneira de se comunicar com o visível, com o legível, com o folhetim que é a cidade. A literatura, não, ela é o seu desejo maior, a sua vontade de busca, esplendor e limite da palavra grifada, encontro com o indizível. Olha os contornos dos prédios e pensa em solitários habitantes de escuros apartamentos prestes a abrir o gás. Já tem algumas personagens imaginadas. O protagonista é um escritor atormentado que lê e relê Proust sonhando com Rubem Fonseca. Lembrou-se de um recado que Stella Manhattan deixou em sua secretária eletrônica ontem à noite. Ela lia e relia obcecadamente um trecho de *Em liberdade* (SANTIAGO, 1981, p. 42):

O mar, que engolia barcos, lanchas, saveiros, navios, transatlânticos, era a minha tábua de salvação. O mar, que escondia os homens dos homens, que transformava seres semelhantes em estrangeiros, entregava-me a mim mesmo a mais fiel das minhas cópias. Uma cópia de que não teria vergonha e que não causaria piedade nos outros. O mar, que despertava o medo e a imaginação para o medo, povoado de sereias e adamastores, era a minha coragem. Aprendia com o mar uma lição de vida, onde não entrava a abnegação, a modéstia, o pudor. Só a conquista. O mar é. Eu sou. Não há adjetivos. Apenas a afirmação magnífica da necessidade de existir, viver, deixar escorrer energia e força no presente, sem interferência do passado e sem compromisso com o futuro.

O suado corpo reflete certo cansaço e algum prazer. O mar ao seu lado, tanto mar, é fonte de desejo, é vontade de criação. Mas a escrita, hoje, é maior que o mar. As galinhas d'angola de Guimarães Rosa, retomadas com astúcia por Silviano (2004, p. 242-252) reafirmam a vontade de

mudança, a vontade de gerar rebentos. Escrever é maior, grita em silêncio. Emerge das reminiscências de leitor um trecho de um romance que lhe parece familiar: “Houve um tempo em que, se tivesse de optar entre duas cegueiras, escolheria ser cego ao esplendor do mar, às montanhas, ao pôr-do-sol no Rio de Janeiro, para ter olhos de ler o que há de belo, em letras negras sobre fundo branco” (HOLLANDA, 2003, p. 96). E se ficasse cego de fato, quem leria os textos para ele? Kodama, Marly, Carolina? A cegueira determinaria o seu retorno à música popular como castigo ou dádiva dos deuses? Wonder? Ray Charles? O albino Hermeto? Pensou, por diversas vezes, em escrever uma biografia sobre Vinicius de Moraes, uma biografia inventada, um exercício de conjuração carioca, um perfil apaixonado e fingidor. Quantas vezes caminhou pelas areias com os amigos mortos, poetas e maestros, depois de porres homéricos e discussões intermináveis? Sente um desconforto. Quer voltar para o espaçoso apartamento, tão diferente da acanhada casa romana onde morou com Marieta e a filha mais velha. É quarta-feira. O seu Fluminense joga à noite na Arena da Baixada. Lembrou-se da música composta em 1969 para o genial Ciro Monteiro, flamenguista roxo e batucador de caixa de fósforos. Foi uma divertida resposta a um “presente de grego” dado por Ciro quando Silvia nasceu.

Amigo Ciro
Muito te admiro
O meu chapéu te tiro
Muito humildemente
Minha petiz
Agradece a camisa
Que lhe deste à guisa
De gentil presente
Mas caro nego
Um pano rubro-negro
É presente de grego
[...]
Amigo velho
Amei o teu conselho
Amei o teu vermelho
Que é de tanto ardor
Mas quis o verde
Que te quero verde
É bom pra quem vai ter
De ser bom sofredor
Pintei de branco o teu preto

Ficando completo
O jogo da cor
Virei-lhe o listrado do peito
E nasceu desse jeito
Uma outra tricolor
(HOLLANDA, 1989, p. 88).

Continua achando o futebol a mais bela manifestação do sublime e do sagrado, a arte dos corpos guerreiros. O corpo como máquina de guerra, como narrador privilegiado das antiepopéias contemporâneas, músculos enrijecidos e órgãos ativados que assinam o livro de cabeceira, o desenho bélico, a rasura das mãos e dos pés – kamasutra. Os jogadores são homens que seduzem deuses, driblam o destino, prolongam a vida, calam a morte – Mané, Didi, Pagão, Pelé, Canhoteiro. Cada cidade, divaga, deveria ter um campo de várzea, um terreno baldio onde os meninos pudessem repetir o gesto ancestral – fazer o mundo girar, transformar a diáspora da bola em marca identitária. O futebol como narrativa fundacional de outra sorte de nações: rubro-negra, tricolor, corintiana, santista, atleticana. Politeama – a reinvenção de Pindorama, paratodos.

II

A cidade o atrai. A cidade o trai. Quantas canções e romances referem-se à cidade, às cidades, ao Rio? Que paixão ainda tem pela arquitetura, não como conceito racionalizante, formalista e construtivista, e sim como possibilidade de desterritorialização, errância, fragmentação? Cidade é cenário (em ruínas) em sua obra? Cidade é personagem (polifônica) em suas músicas?

Vapor Barato, um mero serviçal do narcotráfico,
Foi encontrado na ruína de uma escola em construção
Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína
Tudo é menino e menina no olho da rua
O asfalto, a ponte o viaduto ganindo pra lua
Nada continua
E o cano da pistola que as crianças mordem
Reflete todas as cores da paisagem da cidade que é muito mais bonita e
muito mais intensa do que no cartão postal.
(VELOSO, 1991).

A canção de Caetano ecoa em seus ouvidos como zumbido, como alerta, como repetição nostálgica de uma cidade que ele queria traduzir como maravilhosa. O Rio é objeto de um prazer abjeto. Inúmeras canções

escritas sobre a cidade dão o tom de sua enorme paixão pelo “Rio 40 graus cidade maravilha/ purgatório da beleza e do caos” (ABREU; FAWCETT; LAUFER, 1997). Mais do que uma simples paisagem, o Rio tem, em seu cançãoeiro, a força de personagem construído sobre paradoxos que a transformam numa constante “guerra de relatos”. Numa cartografia do abandono e do esquecimento, que precisa constantemente de leitores-guia para ativarem as suas forças vitais, pulsões afirmativas e destruidoras. Apesar de ter largado o curso de arquitetura, ainda guarda régua e compasso, ainda imagina poder construir cidades invisíveis, cidades polifônicas, cidades que são resíduos da memória de seus habitantes. Budapeste, quem sabe Tamara? Pensa na estranha transformação dos riscos em palavras, dos traços em acordes. O passageiro da cidade transita entre a construção e a destruição das imagens que a cidade deixa vaziar, bueiros entupidos a verter lixo, objetos gastos, “fragmentos de carta, poemas/ mentiras, retratos/ vestígios de estranha civilização” (HOLLANDA, 1993). Escritor-arquiteto: o texto como espaço de circulação, como uma teia de não lugares, uma tela de imaginação primitiva, um toldo onde possam caber os cantos de galos. Seriam esses galos da mesma natureza das galinhas d’angola do Rosa invocadas por Silviano? Fabula Cabral voltando para casa.

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e tecto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contra;
por onde, livres: ar luz razão certa.
(NETO, 1975, p. 19).

III

Algumas horas depois, já está de volta ao apartamento. Há um piano negro a se espalhar como um nobre na sala, além de quadros, fotografias e livros. Depois de um banho restaurador, alguns copos de água mineral gasosa e um despencar ocioso no confortável sofá, começa o ritual cotidiano de escutar as mensagens na secretária eletrônica – três amigos o convidam

para um jantar num restaurante italiano que acabou de abrir na Gávea; o produtor quer conferir algumas propostas de trabalho; o editor, radiante com o sucesso do último livro, precisa discutir novos projetos; o tradutor de seus romances em búlgaro ligou de Sónia e reafirma enfaticamente que vai telefonar mais tarde; alguns convites para celebrar ainda os setenta anos e um recado de um professor de literatura da PUC, amigo da Bethânia, que deseja escrever um ensaio sobre a relação de sua música com o Rio de Janeiro para uma revista italiana. Ele ri e acha que não tem nada a dizer. Rio, Roma? Ele que não é nem rubro-negro nem “giallo-rosso”! O que poderia ser dito de interessante e original sobre isso?... Já não foi tudo lido, relido, esquartejado, analisado, hermeneuticalizado, construído, desconstruído, estetizado, culturalizado, estilizado, comentado, canonizado, materializado, recepcionalizado, historicizado!? Deve ser mais um desses pesquisadores que não sabem nada de música e ficam analisando as letras e tirando delas uma interpretação sociologizante comprovável. E a materialidade do som, o corpo da voz, o que fazer com este material? (pausa) Um ensaio? Ele que não gosta de ensaios, todos longos, cansativos, repetitivos! Ensaio – seria uma repetição de diferenças, repetição obcecada de subjetividades que querem, narcísea e vampirescamente, o corpo do outro, a gorja alheia? O ensaísta quer se apoderar de minha voz para quê, se pergunta ensimesmado! Lembra-se dos primeiros versos de uma canção composta em 1981, *A voz do dono e o dono da voz* (HOLLANDA, 1989, p. 200): “Até quem sabe a voz do dono/Gostava do dono da voz/Casal igual a nós, de entrega e de abandono/De guerra e paz, contras e prós”. Emudece.

O que lhe seduz é a possibilidade de bater uma bola depois do ensaio até a madrugada, fazer do corpo força erótica, signo de luta, golpe de pugilista! Corpo que anda pela praia. Corpo de Graciliano, amparado em Heloísa, diante da imensidão do mar azul de Ipanema. Corpo famélico das fotos posadas (redundância) das crianças de Salgado. Corpo tropical e melancólico de Glauber na brutalidade e jardim de seus fotogramas pulsionais. Corpo torto de Garrincha. Corpo pendurado de Herzog no açougue das almas. Corpo de Beatriz solto no ar, desafiando os seus olhos de espectador. Corpo sem órgãos. Corpo do Hapax dançando para os deuses das ruas, praças e becos da cidade do Rio.

Rio de ladeiras
Civilização encruzilhada
Cada ribanceira é uma nação

À sua maneira
Com ladrão
Lavadeiras, honra, tradição
Fronteiras, munição pesada

São Sebastião crivado
Nublai minha visão
Na noite da grande
Fogueira desvairada [...]

(HOLLANDA, 1989, p. 237)

Da varanda do apartamento ele olha a cidade. Sorri quando acha que o professor de literatura da PUC pode se transformar em uma personagem ficcional e o texto em um ensaio investigativo sobre o lugar de sua música na constituição imaginária da cidade, um discurso de viajante nas cidades que são a cidade, uma leitura do que foi apagado, transformado e destruído. Das ruínas de uma cidade em construção. Senta-se diante do computador e escreve. Busca o estilo, a forma e as marcas textuais de um *eu* que é um *outro*, uma espécie de relato memorialístico e/ou escrita alter-biográfica das experiências de um personagem-leitor dos textos de um autor que narra a apropriação do discurso estético pelo discurso analítico. O desafio é tentar inscrever-se no texto do outro como voz periférica, ladrão de signos do alheio, fabricante de metáforas. Assim ele se autoconcebe escritor.

IV

O investigador

Há um desejo do olhar que, mais do que observar a cidade, busca lê-la como um ilegível livro de relatos na biblioteca cosmopolita. O desejo do investigador, leitor-detetive, é o de decifrar, no emaranhado de discursos produzidos pela cidade moderna, a teia de metáforas que a constituem como tecido imaginário, constructo de realidades distintas, palco de atores multifacetados, fotograma-clip de velocidade incessante. A obsessão é pelo registro daquilo que se perde ou já se perdeu ou já se apresenta de uma maneira outra diante das transformações produzidas na cidade do Rio de Janeiro, sejam pelo processo brutal da modernização imposta, sejam pela degeneração das condições ambientais, sejam, finalmente, pela confrontação dos desejos e direitos de uma cidadania posta no perímetro de seus plenos limites, esvaziada de potência discursiva e inventiva.

O olhar procura os contornos do que sobrou da metrópole como ruína de um possível passado esplendoroso. A cidade maravilhosa, comprimida entre o mar e a montanha, apresenta-se em seu cancionário como certo lugar de resistência contra a amnésia, mas que, paradoxalmente, se dobra ao relato nostálgico da perda aurática de sua identidade idílica. A narrativa deambula pelo cotidiano dos rostos das personagens, que se misturam aos lugares, que se confundem com os não mapas da cidade oficial, da cidade institucionalizada. O investigador é leitor de jornais, entrevistas, cartas, letras de música, folhetins e biografias.

As paisagens

Gostosa, quentinha
Tapioca
O pregão abre o dia
Hoje tem baile funk
Tem samba no Flamengo
O reverendo no palanque
Lendo o Apocalipse
O homem da Gávea criou asas
Vadia gaivota
Sobrevoa a tardinha
[...]
Cidade maravilhosa
És minha
O poente na espinha
Das tuas montanhas
Quase arromba a retina
De quem vê
De noite
Meninas
Peitinhos de pitomba
Vendendo por Copacabana
As suas bugigangas.
(HOLLANDA, 1998)

A imagem do “poente na espinha/das tuas montanhas” arromba não só a retina como também a idealizada relação entre a beleza natural e a humana, simbolizada nos “peitinhos de pitomba” das meninas. Na natureza, a espinha, metáfora orgânica e humana, que ergue, curva, horizontaliza e verticaliza os traços que delinham o limite da representação visual das montanhas. No humano, a metáfora da fruta tão deliciosa e tentadora

quanto rara e desconhecida nos quintais cimentados da memória afetiva e gustativa da cidade.

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
Fala, Penha
Fala, Irajá
Fala, Olaria
Fala, Acari, Vigário Geral
Fala, Piedade
[...]
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
Desbanca a outra
A tal que abusa
De ser tão maravilhosa

Lá não tem moças douradas
Expostas, andam nus
Pelos quebradas teus exus
Não tem turistas
Não sai foto nas revistas
[...]
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
(HOLLANDA, 2006)

Além de buscar nas paisagens geográficas a culturalização do humano perdido, o compositor privilegia certa galeria de tipos cariocas – o malandro,

a garota de programa, o suburbano, o pivete – que habitam lugares aparentemente secretos e ilegíveis, lugares de passagem e de destino – o beco, a esquina, a vila, o cruzamento. O desafio da canção não é o de falar *da* cidade, mas *na* cidade, tentativa de traduzi-la como texto apreensível, pleno de diferenças e contradições. O desafio é restaurar no movimento dos corpos o próprio corpo do *eu* que transita como paisagista diante da inútil e fracassada tentativa de reter na retina arrombada a sua própria foto(bio)grafia perdida. O *eu* incorpora um duplo papel – o de habitante da cidade, passante que atravessa o Rio com intimidade e brutalidade visceral, e o do estrangeiro, errante que busca algum sentido na serena e irretocável imagem dos cartões postais. A cidade não é somente a desafinação imposta pelo progresso, mas a rica possibilidade harmônica das tensões inconciliáveis.

A memória

O ensaísta Renato Cordeiro Gomes, em seu livro *Todas as cidades, a cidade* (GOMES, 1994, p. 44), constata:

É, portanto, a memória que condiciona a leitura da cidade, uma busca de sentido explícito e reconhecível, que a sociedade moderna já não permite. Sentido que se revelaria como redundância, através do apelo ao ‘arquivo de semelhanças’ (a imagem é de Benjamin), ou do jogo das diferenças, que condiciona as operações da memória, para preencher os vazios da armadura ou retículo (a estrutura abstrata da cidade) com o que se deseja recordar. [...] A relação homóloga entre a cidade e a memória faz-se portanto pela redundância, pelo repetível, marca da Experiência, onde há repetição do que mais profundamente se esquece. Vivemos entre a impossibilidade de repetir o passado e a compulsão à repetição. Em contraste com a vivência (*Erlebnis*) isolada o irrepitível e único, marca da vida e da cidade modernas, a memória esforça-se para recuperar a cidade evanescente e repete os símbolos do que foi rejeitado, esquecido.

A recuperação da memória de uma cidade perdida passa a ser o objetivo que movimenta as engrenagens de seus ensaios urbanos. Na repetição sistemática do passado que se quer presente, seus *tableaux* cariocas têm quase sempre, na paisagem natural, um fundo falso, deslocando-se para a superfície que o olho busca captar e capturar como um desvio dos becos do esquecimento, uma restauração das ruínas que se sabem ruínas. A geografia da cidade se apresenta como uma inscrição cartográfica de difícil enunciação. A procura por um novo relato do cotidiano faz de suas canções que tematizam o Rio uma planta baixa da ação de renomear a

cidade, definindo o seu novo mapa afetivo e cultural – a conjugação de um futuro do pretérito no tempo presente. O exercício de percorrer possíveis novos caminhos de representação da cidade multifacetada e agônica faz do leitor-filólogo o sujeito de sua própria arqueologia, tanto mais pessoal ela é, mais social parece ser. Sujeito observador e objeto observado se confundem, partilham o mesmo comum. Renomear a cidade dos sonhos, a cidade monumental, a cidade mulher transforma-se na própria razão da experiência estética, a tentativa de construção de um lirismo da perda, da ausência, do *a menos* que se quer *ainda mais*. Os mecanismos da memória individualizam o coletivo fragmentado, as identidades difusas, as tradições traduzidas, num esforço de materialização do corpo urbano que se subtrai por adição no arquivo das imagens e se multiplica na linguagem.

O colecionador

Em um dos mais fascinantes relatos sobre a escrita e a experiência urbana, *Le città invisibili*, Italo Calvino (1972, p. 22) afirma:

Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti.

O leitor-detetive, ele-mesmo, se transforma em colecionador de imagens borradas, fora de foco, distorcidas pela grandiosidade trágica sob a sutil marca do lirismo. A cartografia da cidade é tarefa impossível. Quanto mais mapeada, menos capturável ela se torna. Resta ao poeta a tarefa de retrazar a topografia urbana no branco do papel e da pauta, sabendo que “há um labirinto das ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência raciocinante pode decifrar, encontrando sua ordem”, como afirma Angel Rama (1985, p. 53). O olho busca no dicionário as palavras que melhor exprimem a sua incapacidade de afirmar o que o texto da cidade é.

O colecionador de paisagens constrói para a si as cidades possíveis. O conceito de paisagem, tomando exclusivamente as canções que, direta ou indiretamente, tematizam o Rio de Janeiro, não é tramado como um simples pano de fundo para a movimentação constante das forças de vitalização dos signos formadores e definidores da cidade. Inúmeros temas são recorrentes e, a partir de seu levantamento, pode-se problematizar a leitura que o poeta faz de seus objetos, desejos, representações culturais.

Como afirma Calvino, “*non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti*”. A busca do registro da cidade, suas certidões e documentos, é tarefa da memória, da pendular ação de preservar e esquecer. As paisagens são sempre humanas, altivas, medíocres, nobres, miseráveis. São tentativas de apreensão do que salta da moldura, para além do porta-retratos, registradas como o diário de bordo de um naufrago em terra. O leitor-detetive vê a cidade de um antiquário pós-moderno.

Os sobreviventes

A figura do malandro, por exemplo, é uma tentativa de afirmar esse problemático espaço de tensão entre o velho e o novo, o passado e o presente, o apogeu e a decadência, a cordialidade e a brutalidade, na galeria de suas paisagens humanas cariocas. Em *Homenagem ao malandro* (HOLLANDA, 1989, p. 162), música de 1977, o poeta constata:

Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem
Que conheço de outros carnavais.

Eu fui à Lapa e perdi a viagem
Que aquela tal malandragem
Não existe mais.

Mas em *A volta do malandro* (HOLLANDA, 1989, p. 233), composta em 1985, ele afirma:

Eis o malandro na praça outra vez
Caminhando na ponta dos pés
Como quem pisa nos corações
Que rolaram nos cabarés

Entre deusas e bofetões
Entre dados e coronéis
Entre parangolés e patrões
O malandro anda assim de viés

Um malandro que *já era* e outro que *ainda é* convivem numa tensão entre distintas maneiras de apreender o Rio e a sociedade brasileira. O malandro, lido e relido por Candido e DaMatta,¹ e atualizado nos

¹ Refiro-me ao ensaio “Dialética da malandragem: caracterização das memórias de um sargento de milícias”, de Antonio Candido, e ao livro *Carnavais, malandros e heróis* de Roberto DaMatta.

instigantes ensaios de Claudia Matos (1982) e Giovanna Dealtry (2009) não é mais um possível retrato cantado do “ser de fronteiras”, do sedutor homem que problemáticamente transita por ordens sociais distintas. O comportamento pendular dessa personagem que remete direta e equivocadamente a certa “essência do ser carioca”, dá lugar a outra e poderosa figura que trafica sentido e impõe uma nova semântica à poética do compositor. O retrato cantado do malandro é superposto ao retrato falado do marginal. Em *Desafio ao malandro* (HOLLANDA, 1989, p. 225), canção composta em 1985, o poeta afirma:

Que grande malandro é você
Você tá fazendo piada ou vai querer que eu chore
A sua estampa eu já conheço do museu do império
Ou mausoléu de cemitério, ou feira de folclore

Se o malandro desaparece das ruas e passa a morar em endereços fixos no mapa da cidade (museu, cemitério e feira de folclore), aprisionado nas instituições que “guardam” a memória, o marginal é o elemento que, livre do fetiche da marginalidade cordial, anda “assim de viés”, ocupando o espaço real e simbólico das ruas.

Duas canções servem de exemplo do tratamento dado pelo poeta aos sobreviventes da cidade marginalizada. Em *Pivete* (HOLLANDA, 1989, p. 172), de 1978, lê-se:

No sinal fechado
Ele vende chiclete
Capricha na flanela
E se chama Pelé
Pinta na janela
Batalha algum trocado
Aponta um canivete
E até
Dobra a Carioca, olerê
Desce a Frei Caneca, olará
Se manda pra Tijuca
Sobe o Borel
Meio se maloca
Agita numa boca
Descola uma mutuca
E um papel
Sonha aquela mina, olerê

Prancha, parafina, olará
Dorme gente fina
Acorda pinel [...]

Em *O meu guri* (HOLLANDA, 1989, p. 196), de 1981, destaca-se o seguinte trecho:

[...] Chega suado e veloz do batente
E traz sempre um presente pra me encabular
Tanta corrente de ouro, seu moço
Que haja pescoço pra enfiar
Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro
Chave, caderneta, terço e patuá
Um lenço e uma penca de documentos
Pra finalmente eu me identificar, olha aí
Olha aí, aí o meu guri, olha aí
Olha aí, é o meu guri
E ele chega

A cidade-escrevente confirma em sua planta baixa a possibilidade de leitura dos corpos nela inscritos, sobreviventes de narrativas que constroem novos relatos. Texto e música, personagens e paisagens, vozes e movimentos entrecruzam-se no mapa do poeta-investigador, leitor-filólogo, cronista da cidade conflitada. Refazendo no corpo da história a trama discursiva de sua representação, buscando traços distintivos, linhas indicativas, fluindo e refluindo nos modos de produção da economia simbólica do corpo físico, afetivo e cultural, o compositor adentra a cidade cujo centro é a periferia fragmentada de sua própria construção.

V

O silêncio da madrugada faz adormecer a cidade. Outra cidade desperta para as tentadoras e perigosas lides noturnas, para o registro diário no livro de cabeceira dos delitos, para a inscrição dos corpos de suas criaturas noturnas. A brisa do mar atravessa a varanda, balança as folhas das plantas, deixa no ar seu inebriante cheiro de maresia. Ao longe, as luzes dos barracos pendurados pelo pescoço parecem piscar como árvores de natal. Lembranças do pai paulista, do avô pernambucano, do bisavô mineiro, do tataravô baiano. O Brasil cabe nesta pequena geografia familiar. Cabe? Talvez nem em sua música caiba o Brasil. E acaso existem os brasileiros, pergunta-se.

Barulho incessante de sirene nas ruas. Ele vislumbra o Dois Irmãos pelo corte anguloso do telhado. Leu e releu o seu texto, uma tentativa de registro, um ensaio sobre o que o outro, seu objeto estilístico, não diz e não quer dizer. Como ele não conhece a sua personagem, inventou sua biografia, seus hábitos cotidianos, seu estilo, sua escrita. O Dois Irmãos brilha no escuro e no silêncio. Escreve um bilhete, quase canção, um recado pro morro:

Dois Irmãos, quando vai alta a madrugada
E a teus pés vão-se encostar os instrumentos
Aprendi a respeitar tua prumada
E desconfiar do teu silêncio

Penso ouvir a pulsação atravessada
Do que foi e o que será noutra existência
É assim como se a rocha dilatada
Fosse uma concentração de tempos

É assim como se o ritmo do nada
Fosse, sim, todos os ritmos por dentro
Ou, então, como uma música parada
Sobre uma montanha em movimento
(HOLLANDA, 1989, p. 246)

Já é tarde. A caminhada no calçadão do Leblon é sua companheira de todas as manhãs. Olha o texto escrito, ri de algumas passagens, muda algumas frases, a ordem de duas ou três palavras e dá por encerrado o seu relato. Aproveita para reler a passagem grifada de um texto que um amigo lhe deu há alguns meses atrás, quem sabe isso pode auxiliá-lo no perfil que pretende escrever de Vinicius.

O biógrafo, por sua vez, coloca-se, voluntária ou involuntariamente, na posição de herdeiro do biografado; deseja ressuscitá-lo para fundar o poder de seu próprio nome ou confirmar seus pontos de vista pessoais, tendo, como base, a vida e obra de seu objeto. Ao reunir as fontes para compor o relato, não faz mais que conjurar um fantasma (CARDOSO, 2002, p. 116).

Ele finaliza o ensaio. Coloca um ponto final onde tudo é precário. Trata-se do perfil de uma *persona* sem face precisa, sem corpo mensurado, sem marcas digitais. Todo ensaio é uma tentativa. Quem assina o ensaio? – pergunta-se. Escolhe um pseudônimo – Chico Buarque de Hollanda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Turim: Einaudi, 1972.
- CARDOSO, Marília Rothier. Retorno à biografia. In: OLINTO, Heidrun; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura & mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- DAMATTA, Roberto A. *Carnavais, malandros e herois*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/FAPERJ, 2009.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. Ilmo. Sr. Ciro Monteiro ou Receita pra virar casaca de neném. In: _____. *Chico Buarque, letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. A voz do dono e o dono da voz. In: _____. *Chico Buarque, letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 200.
- _____. Estação derradeira. In: _____. *Chico Buarque, letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 237.
- _____. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- NETO, João Cabral de Melo. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. Epílogo em 1ª pessoa: eu & as galinhas d'angola. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

DOCUMENTOS SONOROS

- ABREU, Fernanda; FAWCETT, Fausto; LAUFER (compos.). Rio 40 graus. In: ABREU, Fernanda. *Raio X*. EMI, 1997.
- VELOSO, Caetano (compositor; intérprete). Fora de ordem. In: _____. *Circuladô*. PolyGram, 1991.
- HOLLANDA, Chico Buarque de (compositor; intérprete). Futuros amantes. In: _____. *Paratodos*. BMG Ariola, 1993.
- _____. Carioca. In: _____. *As cidades*. RCA, 1998.
- _____. Subúrbio. In: _____. *Carioca*. Biscoito Fino, 2006.

Sobre os autores

ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS é mestre, pesquisadora bolsista CAPES em nível de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (Pós-LIT/UnB). Membro do Grupo de Pesquisa e Performance Vivoverso (UnB/CNPq) (a.claramagalhaes@gmail.com).

ANA CLAUDIA DA SILVA é doutora em Estudos Literários. É vice-líder do Grupo de Pesquisa Mayombe: Literatura, História e Sociedade, com investigação sobre representações das marginalidades nas literaturas africanas de língua portuguesa e sobre a circulação dessas literaturas no Brasil. Coordenadora da Cátedra Agostinho da Silva e chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB (naacsv@uol.com.br).

ANAZILDO VASCONCELOS DA SILVA é doutor em Letras. Professor de Literatura e Semiologia da UFRJ, aposentado e professor visitante em várias universidades no exterior. Autor de *Quem canta comigo?* (Garamond, 2013), além de inúmeros ensaios e livros pioneiros sobre a obra poética de Chico Buarque de Hollanda (avsilva@gmail.com).

ANDRÉ LUÍS GOMES é doutor em Literatura, professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Diretor do Grupo Dramaturgia Contemporânea (CNPq/UnB) Autor de *Ensino Teatro: dramaturgia, leitura e inovação* (2014), entre outros livros (andrelgunb@gmail.com).

AUGUSTO RODRIGUES DA SILVA JUNIOR é doutor em Literatura, professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Bolsista CAPES em Estágio Pós-Doutoral na Universidade do Minho – Portugal. Membro do Grupo de Pesquisa e Performance Poéticas Contemporâneas Vivoverso (UnB/CNPq) (augustorodriguesdr@gmail.com).

BRUNNA GUEDES MARQUES DE LIMA é doutora em Literatura pela UnB com a tese *A cidade toda em contramão: uma leitura da hipermodernidade nas canções contemporâneas de Chico* (2015). Professora universitária. Membro do Grupo de Pesquisa e Performance Poéticas Contemporâneas Vivoverso (UnB/CNPq) (lima.brunna@yahoo.com.br).

CLODO FERREIRA é doutor em História Cultural e mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília, onde foi professor por 25 anos. Compositor popular com mais de cem canções gravadas por grandes intérpretes (clodoferreira@uol.com.br).

CLÁUDIA FALLUH BALDUINO FERREIRA é doutora em Teoria Literária, professora de literaturas francesa e árabe na Universidade de Brasília e escritora. Dirige o Grupo de Pesquisa Estudos Literários Magrebinos e é editora chefe da *Revista Cerrados* (PosLit/UnB). (cbffer@yahoo.com.br).

ELGA PÉREZ LABORDE é doutora em Teoria Literária e pesquisadora permanente do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, da UnB. Líder do Grupo de Pesquisa Literatura Latino-americana e membro do Grupo de Pesquisa e Performance Poéticas Contemporâneas Vivoverso (CNPq/UnB). Coordenadora dos Congressos Internacionais de Humanidades (elgaplaborde@gmail.com).

ELIZABETE BARROS DE SOUSA LIMA é pesquisadora bolsista da CAPES como estudante de mestrado do Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília, representante discente no Programa e pesquisadora do Grupo Literatura e Cultura (elizabeth.bs001@gmail.com).

ENRIQUE HUELVA UNTERNBÄUMEN é doutor em Linguística pela Universidade de Bielefeld (Alemanha). Professor da Universidade de Brasília. Atuou como coordenador dos cursos de graduação, chefe do Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, entre outros cargos. Atualmente é o diretor do Instituto de Letras. Líder do grupo de pesquisa Textualidades Americanas: Processos de Híbridaçã (UnB-Brasil /UMCE-Chile) (enriquehuelva@gmail.com).

HERMENEGILDO BASTOS é doutor em Teoria Literária com Pós-doutorado na Universidade Autônoma do México. Professor titular do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília. Publicou *As artes da ameaça. Ensaios sobre literatura e crise* (Outras Expressões, 2012) (hjbastos@unb.br).

JOSÉ CASTELLO é jornalista, crítico literário e escritor. Vencedor do Prêmio Jabuti 2012 com o romance *Ribamar* (josecastello@creta.com.br).

JOSÉ MAURO BARBOSA RIBEIRO é doutor em Teatro Educação pelas Universidades Federal da Bahia/Universidade de Paris, professor e pesquisador vinculado à Universidade de Brasília. Coordenador do Programa de Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES) – UnB (zemauro@unb.br).

JÚLIO CESAR VALADÃO DINIZ é doutor em Letras, com Pós-Doutorado pela Universidad de Salamanca (Espanha), professor da área de Estudos de Literatura e ex-diretor do Departamento de Letras da PUC-Rio. Autor de inúmeros artigos, ensaios e livros publicados no Brasil e no exterior, coordena o NELIM (Núcleo de Estudos em Literatura e Música). Foi membro do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro e é bolsista do CNPq (jcvdiniz@gmail.com).

KELLY FABÍOLA VIANA DOS SANTOS é mestre pelo Programa de Pós-graduação da Universidade de Brasília, professora de artes pela Secretaria de Estado de Educação do DF, autora de poemas, contos e romances e presidente da Aslas – Academia Samambaiense de Letras. Membro do Grupo de Pesquisa e Performance Poéticas Contemporâneas Vivoverso (UnB/CNPq) (kvyanna@gmail.com).

LEMUEL DA CRUZ GANDARA é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. É pesquisador dos processos receptivos que envolvem literatura e cinema. Membro do Grupo de Pesquisa e Performance Vivoverso UnB/CNPq (gandara21@hotmail.com).

LUDMILA GONDIM é mestre e doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa e Performance Poéticas Contemporâneas Vivoverso (ludgondim@hotmail.com.br).

LUIS TURIBA é poeta, ensaísta, jornalista e agitador cultural. Foi assessor de imprensa do Ministro da Cultura Gilberto Gil. Autor de vários livros premiados, entre eles *Meia oito* (Prêmio Funarte). Lançou em 2014 o livro de poemas *Qtais*, pela Editora 7Letras (turibapoeta@gmail.com).

MANOEL DOURADO BASTOS é doutor em Literatura, professor de Comunicação e Cultura na Universidade Estadual de Londrina. Membro do grupo de pesquisa Modos de Produção e Antagonismos Sociais, da FUP-UnB (manoelb@uol.com.br).

MARCIA ELIZABETH BORTONE é doutora em Linguística Aplicada. Professora do Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas da Universidade de Brasília (marciabortone@terra.com.br).

MAXÇUNY A. N. DA SILVA é mestre e doutoranda em Literatura pela UnB, professora de Língua Portuguesa na rede pública de ensino no DF e escritora de livro didático. Membro do Grupo de Pesquisa e Performance Vivoverso (CNPq /UnB). (maxcuny@gmail.com).

MÁRCIA FERNANDES RIBEIRO é mestranda em Literatura na Universidade de Brasília. Graduada em Letras e em Jornalismo. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria do Texto Literário e também em Jornalismo com ênfase em Telejornalismo Nacional (marciafernandes.jornal@gmail.com).

RINALDO DE FERNANDES é doutor em Letras e professor da UFPB. Organizador dos livros *Chico Buarque do Brasil* (2004) e *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos* (2013). Autor dos romances *Rita no pomar* (2008) e *Romeu não estará* (2014) (rinaldofernandes@uol.com.br)

ROZANA REIGOTA NAVES é doutora em Linguística. Professora do Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas (LIP/UnB). Coordenadora institucional do projeto da UnB no Programa de Consolidação das Licenciaturas – Prodocência/CAPES. Vice-diretora do Instituto de Letras da UnB (rnaves@unb.br).

SARA ALMARZA é doutora em Teoria Literária e professora titular de Teoria Literária da Universidade de Brasília com Pós-Doutorado no Chile. Coordena o grupo de pesquisa Estudos sobre a Memória do Programa de Pós-Graduação, cadastrado no diretório de pesquisa do CNPq (salmarza@unb.br).

SYLVIA HELENA CYNTRÃO é doutora em Literatura, com Pós-Doutorado na PUC-Rio. É professora da Universidade de Brasília. Tem publicados diversos ensaios teóricos sobre canção e sobre Chico Buarque de Hollanda. Organizou livros que permitem a atualização da crítica sobre o papel do cancionista no Brasil, entre eles *O verso vivo de Vinicius de Moraes*. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Instituto de Letras da UnB, coordena o Grupo de Pesquisa e Performance Vivoverso (ssylvia.c@gmail.com). <http://vivoverso.blogspot.com>.

Agradecemos ao escritor Affonso Romano de Sant'Anna as lições, a amizade e o texto escrito especialmente para a capa.

IMPRESSO EM MAIO DE 2015
NA GRÁFICA DA EDITORA VOZES
PARA VIVEIROS DE CASTRO EDITORA.

