DESENHO MÁGICO

A obra de Chico Buarque encarada como *poesia de resistência*.

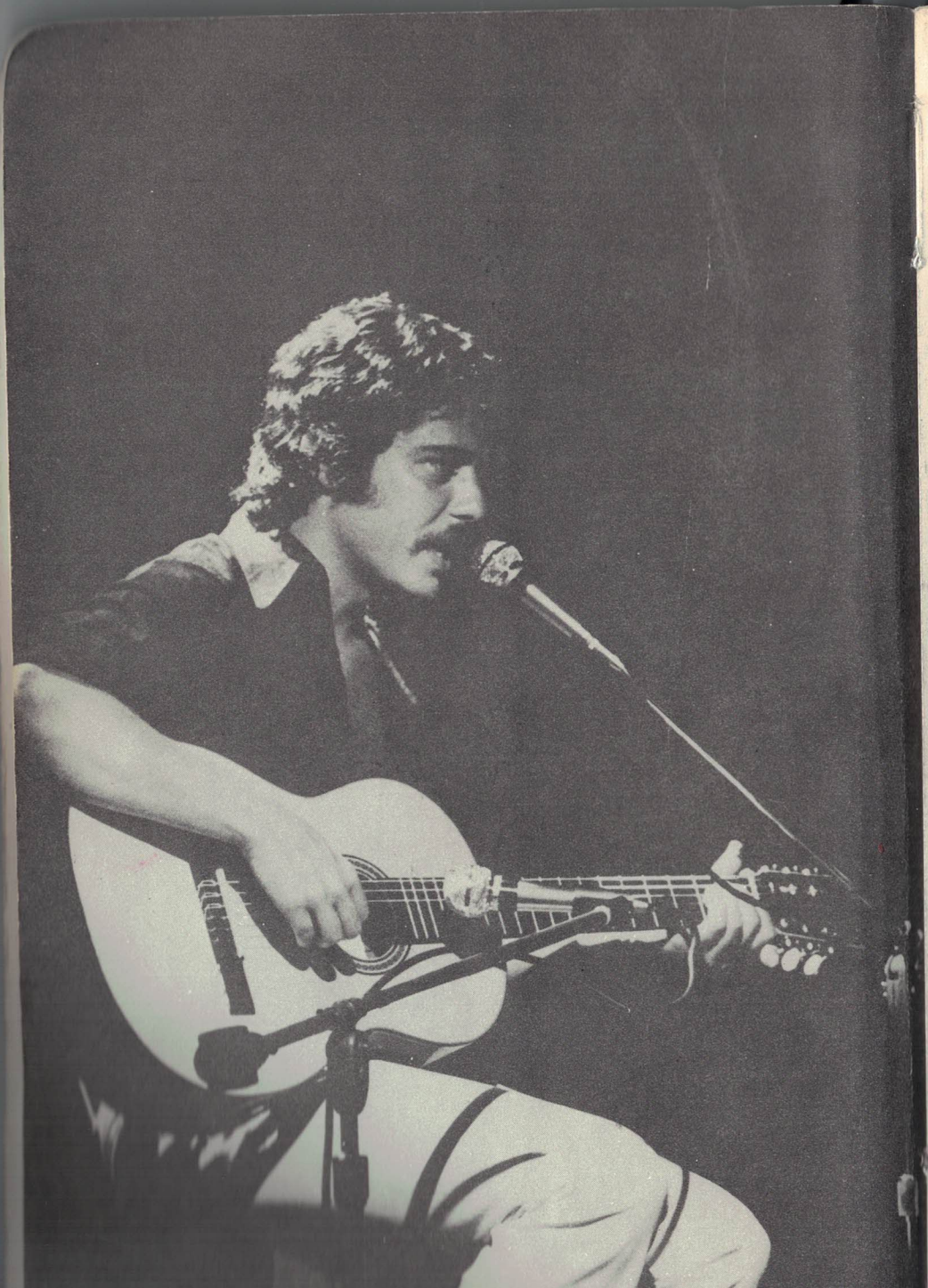
Um instigante paralelo entre o percurso poético de Chico Buarque e a trajetória política do país, de 64 para cá.

DESENHO MÁGICO

poesia e política em Chico Buarque

Ria Bezerra de Meneses

Editora Hucitec



ADÉLIA BEZERRA DE MENESES

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE
21300012615
OK

DESENHO MÁGICO

Poesia e Política em Chico Buarque

SBD-FFLCH-USP
134048
SBD/FFLCH

EDITORA HUCITEC
São Paulo, 1982

780.420981
B931me
NS: 86991

© Direitos autorais 1982 de Adélia Bezerra de Meneses Bolle. Direitos de publicação reservados pela Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia Hucitec Ltda., Rua Simão Álvares, 687, 05417 São Paulo, Brasil. Telefone: (011) 813-8219.

Capa: Vallandro Keating.

Composição: Linoauxiliar.

Diagramação e montagem: Francisco Reinaldo Borges.

Foto da p. 4, Abril Press

Para a Dona Aci

Este ensaio foi originalmente apresentado como tese de Doutoramento à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Para realizá-lo, contei com a ajuda de algumas pessoas, a quem quero externar os meus agradecimentos:

Ao Professor Antonio Candido (com quem tanto aprendi, desde os idos da Maria Antônia) pela Orientação da tese e pelo apoio decisivo;

À minha mãe, a quem devo uma parte muito e muito grande do que aqui vai;

A Alfredo e Ecléa, pela hospitalidade, pelo carinho e pelos livros indicados e emprestados;

Ao Ulpiano, pelas muitas ajudas;

Ao Luís Fernando que, entre telefonemas e sobressaltos, me auxiliou a enfrentar as desidratações, cataporas e coqueluches contemporâneas à redação;

A Tia Maria, Didi e Paulo, Zé e Nyza, pelos cuidados vários e afetuosos;

À Dedé, que colaborou tomando conta do Pedro enquanto eu "fazia tese";

Ao Alejo, que sustentou a vontade de fazê-la;

A Araceli e George, amigos de sempre, pela solidariedade e pelo xerox;

A Sérgio Noronha, que me emprestou seu arquivo de recortes sobre Chico Buarque;

Aos meus colegas da pós-graduação da USP e companheiros de trabalho do Departamento de Teoria Literária do IEL, cuja amizade (nascida nos seminários do Professor Antonio Candido e crescida nas viagens

pela Anhangüera, eixo USP/UNICAMP) foi um apoio importante. Dentre esses, quero agradecer especialmente

À Marisa;

Ao Jorge;

E ao João Luiz, por sua intervenção solidária e generosa (da discussão do projeto à leitura final).

Finalmente, depois de pronta a tese, quero agradecer àqueles que a ajudaram a virar livro:

Mauricio Berú, que me pôs generosamente à disposição o material de seu filme "Certas Palavras com Chico Buarque";

Maria Amélia e Sérgio Buarque de Hollanda, pela leitura atenta e comprometida dos originais, pelos recortes de jornais utilizados nas ilustrações, e pelo interesse carinhoso com que acompanharam a publicação.

"La vocación mágica de la poesía, desde Blake hasta nuestros días, no es sino la otra cara, la vertiente oscura, de su vocación revolucionaria. Este es el nudo del equívoco entre revolucionarios y poetas, un nudo que nadie ha podido deshacer. Si el poeta reniega de su mitad mágica, reniega de la poesía y se convierte en un funcionario y un propagandista."

(Octavio Paz, Los Hijos del Limo)

Sumário

Introdução 1
Lirismo nostálgico 45
As canções de repressão 67
Variante utópica 105
Vertente crítica 145
Considerações finais 201
Relação das obras consultadas 213

Introdução

"O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições,
símbolos e outras armas
promete ajudar
a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme".

(Drummond,
Nosso Tempo)

A propalada autodefinição de Chico Buarque, extraída de *Noite dos Mascarados,* como "seresteiro, poeta e cantor" não é mais suficiente para caracterizar este autor que, inicialmente circunscrito ao campo da canção popular, passou a palmilhar também as trilhas da dramaturgia (*Roda Vida, Calabar, Gota d'Água, Ópera do Malandro, Geni*) e da ficção (a novela *Fazenda Modelo,* contos, a historieta infantil *Chapeuzinho Amarelo*). No entanto, toda a sua múltipla atividade pode ser reduzida a um denominador comum: compositor, dramaturgo e ficcionista se encontram, derrubando barreiras de gêneros e formas, sob o signo do *poeta*. Chico Buarque é um artesão da linguagem. As palavras, com ele, adquirem, na sua fluidez, algo de alquímico. Algo de mágico.

A proposta do estudo dessa obra, tomada na sua multiplicidade e em plena floração — proposta ao mesmo tempo paradoxalmente ambiciosa e "fácil" — é a de estabelecer um paralelo com a história recente do Brasil, mais especificamente a de 64 para cá. Ela é "fácil" por causa do caráter circunstancial que marca a canção popular, fazendo-a assumir, muitas vezes, uma dimensão quase que

"jornalística", de reflexo direto dos acontecimentos (assim, por exemplo, a panfletária *Milagre Brasileiro*,[1] que repercute, no campo da canção popular, a crítica ao "milagre econômico", da época do Governo Medici, milagre concentrador de renda, cujo santo foi o garroteamento salarial do proletariado. Mas ela pode ser uma proposta ambiciosa se se quiser estudar a relação com o social não em termos simplistas de aproveitamento temático, mas em termos de homologia estrutural; não naquilo que o Autor *quis* fazer, mas nas fraturas e impasses de consciência de sua classe social, a que a obra dá corpo e revela. Importa, no caso da obra de Chico, recuperar os elementos da *biografia de uma geração,* apontando o paralelo evolução política/evolução poética. Em outras palavras: descobrir aí uma poesia que conta a história do seu tempo, ao contar a história do homem. Pode-se ver aqui em que medida uma biografia individual pode ser reveladora de uma crônica social.

A produção inaugural de Chico (do ano de 64 ou antes) se reveste da característica básica de um inegável comprometimento com o social, ora rendilhado de romantismo juvenil, como é o caso de *Marcha para um Dia de Sol, Sonho de um Carnaval,* ora já com uma realização estética que lhe confere maturidade, como é o caso de *Pedro Pedreiro.*

1 "Cadê o meu?
Cadê o meu, ó meu?
Dizem que você se defendeu
É o milagre brasileiro
Quanto mais trabalho
Eu menos vejo o dinheiro
É o verdadeiro 'boom'
Tu tá no bem bom
Mas eu vivo sem nenhum"

— que poderíamos considerar uma tradução, popularizada, dos seguintes dados de severa estatística: se, em 1965, para adquirir a ração essencial mínima de sua alimentação, o operário tinha de trabalhar 88 horas e 16 minutos, em 1974, para obter a mesma quantidade de alimentos, ele tinha de gastar o dinheiro ganho em 163 horas e 32 minutos. (Cf. *Salário Mínimo,* Separata da Revista do DIEESE, 1979.)

É importante observar-se que a formação de Chico processou-se num clima de populismo: na infância, o trabalhismo getulista; na adolescência, o nacional-desenvolvimentismo dos anos JK. A fundação de Brasília, coroando um qüinqüênio presidencial caracterizado pela ideologia do nacional-desenvolvimentismo era uma espécie de símbolo da proposta desenvolvimentista, que deu origem à produção de novas condições para a criação cultural no Brasil. É o período das *vanguardas* artísticas: poesia concreta (1956), poesia práxis, o Cinema Novo (Gláuber Rocha, Ruy Guerra), a Bossa-Nova (João Gilberto, 1958). Na arquitetura, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, projetando a cidade que caracterizaria o "novo Brasil".

Quando Chico chega à vida universitária, estamos em plena emergência dos *movimentos populares* (que atingiram seu ápice de 62 a 64). O começo da década de 60 corresponde a uma das mais intensas fermentações ideológicas e sociais do Brasil. O país se politizava: havia uma *vontade de participação* em setores diferenciados da população, um sopro de radicalismo. Era o grande momento da discussão das chamadas "Reformas de Base". Não apenas o movimento estudantil era atuante (que se pense nos CPCs — Centros Populares de Cultura — da UNE; no MEB — Movimento de Educação de Base; no MCP — Movimento de Cultura Popular, de Paulo Freire), mas mobilizavam-se também o operariado (movimento sindical; criação da CGT — a Conferência Geral dos Trabalhadores) e os agricultores (surgem as Ligas Camponesas, cujo líder, no Nordeste, era o deputado socialista Francisco Julião). Era a época de Arraes; da Reforma Agrária; da criação de Universidade de Brasília por Darcy Ribeiro: um projeto instigante e generoso de repensar o papel da Universidade, colocando-a no coração do processo civilizatório. Nesse contexto, "conscientização" é a palavra-chave do momento. É assim que o Método Paulo Freire, por exemplo, mais do que um sistema de alfabetização, funcionava como um processo de conscientização; dessa perspectiva, a leitura não é encarada como uma técnica "neutra", mas vincula-se o acesso ao mundo da escrita à tomada de consciência do analfabeto. Os

"professores" (que nem assumiam o papel tradicional a eles reservado, nem se deixavam classificar como tais — mas atuavam como "coordenadores" dos debates) eram no geral estudantes. Não estávamos ainda, efetivamente, na época em que, segundo o preceito do Decreto n.º 477, "trabalhador trabalha, professor leciona, estudante estuda". A Faculdade servia, muitas vezes, de catalisador para muitos desses projetos de participação social que integravam estudo-arte-povo. Sua ação formadora desenvolvia-se tanto nas aulas quanto nas conversas dos corredores, nos barzinhos, nos botecos e, sobretudo, nos *grêmios* — entidades vivas. O da Faculdade de Filosofia, por exemplo, situada na Rua Maria Antônia, confluindo com a Rua Dr. Vila Nova, onde estava a Faculdade de Economia, também da USP, e em cujas imediações ficava a FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) concentrava grande parte dessa fermentação produtiva. Chico deixou-se impregnar desse clima. Vamos dar a palavra a ele próprio:

> "Quando entrei na Faculdade de Arquitetura, São Paulo novamente se transfigurou aos meus olhos. As universidades, a Rua Maria Antônia, os sonhos políticos, as frustrações, a profissão, o tijolo, o pedreiro, o engenheiro. São Paulo vista de dentro. As longas noites paulistas e o violão entrando em cena. E foi aí que eu encontrei a fonte do meu samba urbano, cheirando a chaminé e a asfalto. É, portanto, sem receio que confesso que Pedro Pedreiro espera o trem num subúrbio paulista, Juca é cidadão relapso do Brás, Carolina é a senhorita da janela da Bela Vista e a banda passou, por incrível que pareça, no Viaduto do Chá, em clara direção ao coração de São Paulo".[2]

Mas toda essa euforia participante, irradiada a partir da vida universitária, será cortada abruptamente em 64,

2 Cf. discurso proferido por Chico Buarque, na Câmara Municipal de São Paulo, quando lhe foi conferido o título de Cidadão Paulistano, em 1967. (*Jornal da Tarde*, 29/12/67.)

com o golpe militar. Embora os efeitos em termos da represssão cultural não se façam sentir imediatamente (pois após 64 é que se desenvolvem, por exemplo, as atividades do Teatro Arena, do *show* Opinião, do Teatro Oficina, dos "Violões de Rua", do TUCA), lentamente a ação inexorável da censura vai-se fazer cada vez mais presente.

Assim, se as primeiríssimas canções de Chico trazem a marca de uma época em que as preocupações sociais dominavam — preocupações trabalhadas com generosidade ingênua e adolescente — logo esse tipo de temática cede lugar ao *lirismo nostálgico* que se vai tornar a característica dominante da sua produção da década de 60. Em termos de "obra publicada", essa fase abrangerá os três primeiros discos, respectivamente de 1966, 1967 e 1968. Expoentes dessa vertente são: *A Banda, Realejo, Retrato em Branco e Preto, Lua Cheia, Carolina.*

Chico confessa, em entrevistas,[3] seu distanciamento, seu relativo afastamento dos acontecimentos políticos:

> "O meu interesse — e também o meu desinteresse — político vem do tempo da Universidade. Ou melhor, um pouco antes, já no vestibular. Mas aí veio 1964, e eu me desencantei: como sentindo assim uma mudança violenta no sistema mesmo. E dentro da Faculdade a coisa se sentia muito forte em 64, tanto que de certa forma

3 Eu gostaria de ressaltar que "entrevista" (seja a jornais, revistas ou televisão) tornou-se um gênero que, originado dos desdobramentos da Indústria Cultural, muitas vezes tem canalizado a reflexão crítica do Autor sobre a própria obra e a de contemporâneos, sobre o próprio processo de criação, sobre o momento cultural etc. De campo privilegiado para as fofocas da imprensa (sobretudo numa época em que, como na década de 60, cantor popular equivalia a galã de novela de hoje em dia), a entrevista vem evoluindo até tornar-se, muitas vezes, um texto paracrítico que, no processo de configuração da obra de um artista, se reveste de certa importância.

No entanto, importa assinalar aqui os limites dessa utilização: a entrevista *publicada* imobiliza em *texto escrito* aquilo que era exclusivamente a linguagem oral (beneficiada de todos os recursos da fala, privilegiadamente a linguagem gestual), com evidente prejuízo estilístico para o entrevistado.

eu larguei os estudos. O desinteresse pela política e pela arquitetura vem daí; a Faculdade ficou uma chatice. Evidentemente eu não era nenhum aluno destacado, mas me interessava pela vida universitária: e isso incluía a música e a política dentro da Universidade. A partir de 1.º de abril, isso tudo mudou. E foi tanto o desinteresse, depois, que até mesmo os movimentos de 68 me viram um pouco à margem. Naquela época, por exemplo, só fui à passeata dos Cem Mil porque realmente não ir seria forte demais. Seria quase um posicionamento a favor".

E ainda:

"Antes mesmo da Faculdade, fui uma pessoa preocupada com os problemas sociais — um pouco por formação familiar, um pouco até por experiências através de movimentos de um grupo de assistência social, ou através de colégio de padres etc. e tal. Coisas como levar cobertor, levar não sei o que para quem está ali na Estação da Luz, visitar presídios, e coisas assim. E isso está refletido na minha música daquela época; tenha certeza que sim. Então, o que veio depois, *esse desinteresse, essa desilusão, esse ceticismo, e até mesmo um certo cinismo*[4] em relação a esses movimentos, às pessoas que eu conheci no movimento estudantil depois de 64, pessoas que eu conheci e que realmente não inspiravam confiança, que eu já conhecia de outros carnavais... 'Atrás desse eu não vou' é um tipo de reação um pouco primário, enfim... Aconteceu. E entrei um pouco na chamada roda-viva do *show*, viajava muito, me desliguei disso. Meu interesse de atuar de certa forma, atuar politicamente e efetivamente, esse interesse ficou de lado.

"Mas em fins de 68 eu fui chamado à realidade. Realmente, aí, pisaram meus calos. Mas acho precipitado dizer que só me interessei por causa disso. Não, não é verdade. O que é verdade, isso sim, é o ter sido obrigado

4 Grifos meus.

a viver fora do país: é o ter sido obrigado a cortar uma seqüência profissional". (*O Globo*, 15/7/79.)

Realmente, as canções dos primeiros discos de Chico revelam uma atitude básica que é a de *distanciamento*: o poeta se situa à margem da vida, vendo a Banda (e todas as outras metáforas para a comunhão entre os homens) passar.

A grande marca será a da nostalgia: a ânsia pelo retorno a uma situação em que não haja dor, e em que as barreiras do individualismo possam ruir. Evidentemente, essa recusa da realidade presente — seja assumindo a busca de figuras da infância ou da sociedade pré-industrial (*A Banda, O Realejo*), seja propondo um espaço-tempo míticos, como o Carnaval, o samba, a canção (*Sonho de um Carnaval, Noite dos Mascarados, Olê, Olá*, etc.) — em que se possibilita a comunhão humana num tempo que é o da celebração — significa uma forma de *resistência*. Resistência à massificação do mundo industrializado; resistência à sociedade atomizada e mutiladora.

O distanciamento político do Autor implicará, no limite, uma concepção a-histórica do tempo. Pois o tempo, nas produções iniciais de Chico, é quase mítico: o tempo do Carnaval, o tempo da canção, o tempo que dura o canto e a dança: um parêntese na realidade. Por outro lado, o tempo é algo que sempre passa, enquanto as pessoas *ficam*. Passagem do tempo e das coisas todas ("Passa a vela e vai-se embora/Passa o tempo e vai também" diz em *Morena dos Olhos d'Água*) *versus* imobilismo das personagens são duas tônicas fundamentais do seu "lirismo nostálgico". Mas essa "atitude de espectador" não se desenvolverá sem embates. Em *O Velho* (terceiro disco, 1968), critica-se exatamente quem

> "A vida inteira diz que se guardou
> do Carnaval, da brincadeira
> que ele não brincou"

— que, no fundo, pode ser encarado com uma precoce autocrítica de determinada fase da vida política do Au-

tor, refletindo, talvez, a imagem daquele que, em termos políticos, por essa época

"Não se comprometeu
Nem nunca se entregou".

Mas, nesse meio tempo, "acontece" 1968. AI-5, prisões, torturas, sumiços, censura extrema, exílios. A classe intelectual, que até então tinha sido relativamente poupada (só tinham sido atingidos, num primeiro tempo, aqueles que estabeleciam articulação com os movimentos operários e componeses) agora é rudemente atingida. O *exílio* torna-se uma realidade vivida por todos os brasileiros conscientes. Exílio real dos que tiveram que procurar outro país, ou exílio interior daqueles que ficaram, mas afastados de seus projetos existenciais. E Chico, em fins de 1968, a partir daqui mesmo, compõe *Sabiá* — em que é colocado, de maneira extremamente pertinente, o problema de "pátria" — uma pátria configurada pela carência:

"Quero deitar à sombra de uma palmeira que já não há
Colher a flor que já não dá"

— uma pátria esvaziada.

Aqui o compositor se reencontra com um dos *topos* do pensamento do pai, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, que escrevera em outro contexto: "Somos uns desterrados em nossa própria terra"[5] — aforismo que agora ganha uma realidade contundente e dolorosa.

Mas esse exílio virtual (imaginário, em termos pessoais do poeta) logo se tornaria muito real: transforma-se na temporada italiana de Chico, que, prevista para alguns meses, estende-se por mais de um ano (e que ecoará no *Samba de Orly,* feito em parceria com Toquinho e Vinícius).

1968: crise política, crise pessoal do poeta, crise de sua poética. Data do ano anterior a peça *Roda-Viva,* que que-

5 Sérgio Buarque de Hollanda: *Raízes do Brasil,* 7.ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1973, p. 3.

bra definitivamente a imagem que de Chico fizera o público. Chico, que se tinha tornado, nos meados da década de 60, a "única unanimidade nacional" na expressão de Millor Fernandes, vê essa unanimidade se desfazendo. *Roda-Viva,* peça dirigida por José Celso Martinez Corrêa (o mesmo diretor do *Rei da Vela,* de Oswald de Andrade) e que tem como tema, exatamente, a desmitificação do ídolo popular, revelou, com toda a agressividade que o teatro comportava, um Chico antilírico, chocante, destruindo inapelavelmente a imagem muito consumível de bom menino, de boa família, bem comportado, que conquistara a sensibilidade do público com seu lirismo quase inocente. O público — ou melhor, parte dele, pois a unanimidade se desfizera — passa a responsabilizar o diretor pelo radicalismo agressivo da peça, mas Chico Buarque a assume. Essa mudança de imagem se opera em vários níveis, em relação a públicos diferentes: diante daqueles que viam em Chico o tranqüilizante "bom moço" e que agora se sentem decepcionados; diante do público simpatizante do Tropicalismo e que, por motivos diferentes — Chico passa a ser acusado de intransigente defensor do estilo tradicional de compor — renega o Autor de *Carolina.*

Com efeito, a partir de 67, esboçara-se um confronto de Chico com os tropicalistas — confronto florescido no terreno propício dos Festivais de Música Popular Brasileira.

O caso dos festivais de MPB deveria merecer um estudo à parte, que, no entanto, não cabe aqui. Em linhas muito sucintas o fenômeno se apresenta assim: em meados da década de 60, encontrava-se em São Paulo, coincidentemente, *quase* todo o mundo que fazia música no Brasil — sobretudo o fenômeno novo dos compositores universitários. A música popular começa a ter um significado e uma função que ultrapassavam de muito aquilo que até então era usual. Os espetáculos musicais dominavam o panorama artístico — haja vista os *shows* "Opinião" (com João do Valle, Zé Keti, Nara e Betânia), e "Liberdade, Liberdade"; as peças do Teatro Oficina; as encenações de "Morte e Vida Severina" e "O e A", musicadas pelo estudante da FAU Chico Buarque. Até no cinema a música é o prato de resistência (que se pense na trilha sonora de *Deus e o Diabo na Terra do Sol,* filme de Gláuber Rocha, musicado

por Sérgio Ricardo). Em todos esses espetáculos, era a canção — de protesto — que servia de válvula de escape para o sentimento de insatisfação da juventude.

Nesse contexto, inventaram as "noitadas" de Música Popular Brasileira, no Teatro Paramount, com um ardoroso público composto quase que na totalidade de universitários. A Televisão (inicialmente a Excelsior, logo em seguida a Record) soube capitalizar esse fato. Organizou-se então o Primeiro Festival de MPB, em 1965, que premiou *Arrastão* de Edu Lobo, em parceria com Vinícius de Morais, e desclassificou *Sonho de um Carnaval*, de Chico Buarque. No ano seguinte, no Segundo Festival de MPB, organizado pela Record, dividiram o primeiro lugar *A Banda*, de Chico Buarque, e *Disparada*, de Vandré. Criaram-se programas específicos para alguns dos valores recém-descobertos, como o da TV Record, "Pra Ver a Banda Passar", com Chico e Nara Leão; ou "O Fino da Bossa", com Elis Regina e Jair Rodrigues. Isso tudo se passava em meio a confrontos com a "Jovem Guarda" liderada por Roberto Carlos, então hostilizado pela facção participante do público.

Assim, a Televisão desempenhou, indiscutivelmente, uma ação positiva na década de 60, em relação à MPB. Pois foi através do vídeo (que atinge, como sabemos todos, uma massa incomparavelmente maior de gente do que qualquer *show*, por mais concorrido que seja), que compositores como Caetano, Chico, Gil, Edu, Milton, Jorge Ben, puderam apresentar ao grande público o que criavam e, assim, formar-lhe o gosto musical. Como havia regras fixas em relação à apresentação das músicas concorrentes na TV, bem como à sua gravação (elas só podiam ser apresentadas nas rádios e TV do Grupo Paulo Machado de Carvalho; só podiam ser gravadas pela Phillips — o que significava que os concorrentes estavam todos comprometidos com a mesma gravadora e com a mesma TV) não se verificava o problema atual, de interesses comerciais manipulando os sucessos. Se é verdade, como diz Adorno, que a Indústria Cultural redunda a informação, e a TV é por excelência o veículo da Indústria Cultural, é verdade também que, na época dos Festivais, a Televisão, surpreendentemente, fornecia informação

absolutamente nova: a abertura de novos caminhos, a emergência de novos valores, o debate de algo que estava sendo gestado. E o resultado é que os Festivais (atingindo um grande público, dada a sua difusão pela TV) acabaram revelando aquela espantosa constelação de compositores acima referida — aqueles que, hoje em dia, ainda são os que *têm a dizer* na MPB.

Depois desse parêntese consagrado aos Festivais, retorno especificamente à trajetória de Chico Buarque. Em 67 realizava-se o terceiro Festival da Música Popular Brasileira, patrocinado pela TV Record, em que concorriam *Roda-Viva*, de Chico, que tirou o terceiro lugar, e *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso (quarto lugar). (O primeiro lugar coube a *Ponteio*, de Edu Lobo, enquanto que o segundo foi para *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil.) Em ambas as canções dos baianos, os críticos do movimento apontam características cinematográficas (como a montagem eisensteiniana de *Domingo no Parque*), a proposta antropofágica de incorporação daquilo que vinha de fora e de dentro do Brasil, a busca do novo. Diz Augusto de Campos:

"Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de *Alegria, Alegria* traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos — estilhaços de 'implosão informativa' moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot. — É o mundo das 'bancas de revista', o mundo de 'tanta notícia', isto é, o mundo da comunicação rápida, do 'mosaico informativo' de que fala Marshall McLuhan. Nesse sentido, pode-se afirmar que *Alegria, Alegria* descreve o caminho inverso de *A Banda*. E das duas marchas, esta mergulha no passado na busca evocativa da 'pureza' das bandinhas e dos coretos da infância. *Alegria, Alegria*, ao contrário, se encharca de presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo."[6]

[6] Augusto de Campos: *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, 2.ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 153.

Nesse texto, é bem configurada a polarização Chico-Caetano, tal como ela se apresentava na época: a banda x mundo macluhaniano, o provinciano x cosmopolita, o passado x futuro. Há uma declaração de Caetano Veloso em seu depoimento da Revista *Civilização Brasileira,* que iria fazer carreira: "Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação."[7]

Essa fala ficou célebre: tornou-se a "boa palavra" a que se refere Augusto de Campos em artigo de mesmo nome,[8] a atitude que representaria o "salto para a frente" na Música Popular Brasileira, a retomada do *novo* inaugurado por João Gilberto quando inventou a bossa-nova. Essa mesma declaração é mais tarde relativizada por Caetano Veloso, quando, em entrevista ao jornal *Opinião* (de 20/11/72), por ocasião do *show* "Caetano e Chico juntos na Bahia", fala de Chico:

"Ele (Chico) não pertence àquele universo fechado da bossa-nova; fechado nos dois sentidos; para a informação exterior e para a própria informação brasileira de outras épocas. Ele tinha músicas como *Juca, A Rita,* que eram a própria reconstituição dos anos 30, os 'anos de ouro', ele já atuava numa faixa maior. Mas na bossa-nova a opinião era: 'levamos tanto tempo para conseguir tocar pra frente a música brasileira e vem esse Chico e carrega para trás'. Agora, eu nunca concordei com essa divisão. O que é para a frente e para trás na música popular?"

Essa declaração será completada por outra, bem recente, de uma entrevista à revista *Código,* de Salvador, em agosto de 1980, onde Caetano fala: "As coisas vão e vêm. Não creio nessa caminhada pra frente, como se pudesse haver um progresso. Não compartilho dessa idéia ocidental de progresso linear." E pouco adiante, depois de chamar Chico de "maravilhoso": "Ele anda pra frente arrastando a tradição, isso é bem do signo dele, que é gêmeos." Registramos essa declaração, talvez uma das mais geniais caracterizações de Chico Buarque: "Ele anda pra frente arrastando a tradição".

7 Revista *Civilização Brasileira,* n.º 7, maio de 1966.

8 Augusto de Campos: "Boa palavra sobre a música popular", publicado originalmente no *Correio da Manhã,* em 14/10/66 e depois integrado ao volume *Balanço da Bossa e Outras Bossas,* cit.

No entanto, nos idos de 67, em nome dessa famosa "linha evolutiva", Chico (que pouco tempo antes tinha sido convidado por membros do próprio grupo que então o hostilizava a uma passeata cívica contra a guitarra elétrica e a favor do samba ameaçado pelo iê-iê-iê da Jovem Guarda) passa a ser estigmatizado como passadista.

Essa polarização tende a se aprofundar.[9] No ano seguinte ao do Festival que contrapôs *Alegria, Alegria* a *Roda-Viva,* novo confronto dos dois compositores: *Divino Maravilhoso,* de Caetano, classificado pelo júri erudito, confronta-se com *Benvinda,* de Chico (primeiro lugar, júri popular). Estoura a polêmica, Chico é chamado irremediavelmente de "superado" pelos fãs da outra corrente. E vem aos jornais com um artigo sugestivamente intitulado "Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha." Apesar de um pouco longa a citação, vale a pena transcrever o artigo, porque ele não apenas caracteriza muito bem Chico Buarque, como porque registra com fidelidade o clima da época:

"Estava mal chegando a São Paulo, quando um repórter me provocou: 'Mas como, Chico, mais um samba? Você não acha que isso já está superado?' Não tive tempo de me defender ou de atacar os outros, coisa que anda muito em voga. Já era hora de enfrentar o dragão, como diz o Tom. Enfrentar as luzes, os cartazes, e a platéia, onde distingui um caro colega regendo um coro pra frente, de franca oposição. Fiquei um pouco desconcertado pela atitude do meu amigo, um homem sabidamente isento de preconceitos. Foi-se o tempo em que ele me censurava amargamente, numa roda revolucionária, pelo meu desinteresse em participar de uma passeata cívica contra a guitarra elétrica. Nunca tive nada contra esse instrumento, como nada

9 Atualmente os dois grandes compositores, Caetano e Chico, não apenas esmeram-se na troca de elogios mútuos, como Chico já compôs de parceria tanto com Caetano *(Vai Levando),* com quem fez um show, em Salvador, quanto com Gilberto Gil *(Cálice).*

tenho contra o tamborim. O importante é ter Mutantes e Martinho da Vila no mesmo palco.

"Mas, como eu ia dizendo, estava voltando da Europa e de sua música estereotipada, onde samba, toada etc. são ritmos virgens para seus melhores músicos, indecifráveis para seus cérebros eletrônicos. 'Só tenho uma opção, confessou-me um italiano — sangue novo ou a antimúsica. Veja, os Beatles, foram à Índia...' Donde se conclui como precipitada a opinião, entre nós, de que estaria morto o nosso ritmo, o lirismo e a malícia, a malemolência. É certo que se deve romper com as estruturas. Mas a música brasileira, ao contrário de outras artes, já traz dentro de si os elementos de renovação. Não se trata de defender a tradição, família ou propriedade de ninguém. Mas foi com o samba que João Gilberto rompeu as estruturas da nossa canção. E se o rompimento não foi universal, culpa é do brasileiro, que não tem vocação pra exportar coisa alguma.

"Quanto a festival, acho justo que estejam todos ansiosos por um primeiro prêmio. Mas não é bom usar de qualquer recurso, nem se deve correr com estrondo atrás do sucesso, senão ele se assusta e foge logo. E não precisa dar muito tempo para se perceber que nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha." (*Última Hora*, 9/12/68.)

Os diferentes certames musicais brotavam de tudo quanto era lado: além dos já consagrados *Festival da MPB* e *Festival Internacional da Canção*, surgiram o *Festival do Violão*, da *Música Popular Universitária*, *Bienal do Samba* etc. etc. Sua explicação sociológica é muito simples: tal floração de festivais, apaixonadamente vividos pelo público composto sobretudo de estudantes, refletia bem o clima da época: canalizavam parte da necessidade de agremiação, de debate público, de insatisfação e vontade insofrida de participação da juventude. É um clima, aliás, que terá seu ponto alto, entretanto, não nas salas do Teatro Paramount, na Avenida Brigadeiro Luís Antônio, em São Paulo, mas nas ruas, com as marchas como a "Passeata dos Cem Mil", do Rio de Janeiro; ou com as greves operárias, como a de Perus (SP) e Contagem (MG) — Isso tudo é o que provocará um novo endurecimento do sistema, com o AI-5, baixado em dezembro de 68, que confere ao presidente da República a plenitude do poder ditatorial.

Mas voltemos aos festivais.

Com o sucesso de *Sabiá*, que ganhou o primeiro prêmio no III Festival Internacional da Canção, de 1968, radicaliza-se uma outra frente de oposição a Chico Buarque. Ele passa a ser hostilizado também pela esquerda, partidária da ardorosa *Caminhando*, de Geraldo Vandré, a emblemática canção de protesto — apelo a uma atuação a nível histórico, um convite a "fazer a hora" e não "esperar acontecer" — e que, injustamente, aliás, obtém o segundo lugar. Mas não é somente o caso de *Sabiá*. Chico passa a ser considerado "reacionário" por conta de todas as músicas que compõe em 1968, e que envia aos diferentes festivais desse ano — todas, aliás, premiadas —: além de *Sabiá*, também *Benvinda* (primeiro prêmio no quarto Festival da Música Popular Brasileira, da Record) e *Bom Tempo* (segundo lugar na Bienal do Samba) — que não "refletiriam", segundo as críticas da época, a dramaticidade da situação política. Poucos souberam ver, no entanto, que se, por exemplo, *Bom Tempo* não "refletia" a situação desesperada de 1968, no entanto *rompia* com a época, através da proposta utópica de um *outro* tempo; da mesma maneira, não se enxergou em *Sabiá* a crítica fina que se abrigava na proposta de uma *canção de exílio* feita a partir da própria terra. E na irremissivelmente lírica *Benvinda* não se poderia vislumbrar a *negação* da sociedade atual ou, nas palavras de Adorno, "o protesto contra uma situação social que cada indivíduo experimenta como hostil, estranha, fria, opressiva"?[10] A própria distância da canção lírica em relação à sociedade que a gerou não pode ser o julgamento dessa sociedade? Mais uma vez, passo a palavra a Adorno: "Sua (da lírica) distância da mera existência converte-se em critério de falsidade e de maldade desta. No protesto contra ela, o poema expri-

10 Adorno: "Discurso sobre Lírica y Sociedad". *In: Notas de Literatura*. Barcelona, Ariel, 1962, p. 56.

me o sonho de um mundo no qual as coisas fossem de outro modo".[11]

Confuso e estranho apresenta-se o panorama: o compositor que é considerado como aquele que dá um "passo atrás" na "linha evolutiva" da nossa música é o Autor da peça "tropicalista" por excelência, *Roda-Viva*, dirigida por José Celso, e que tal escândalo provocou. Tachado de "passadista" pelos tropicalistas hostilizados pela esquerda militante (pois não se filiavam, diretamente, num primeiro tempo, ao "protesto" que vivia na época o seu tempo forte), Chico passa a ser considerado "reacionário" também pela esquerda, enquanto ele próprio tinha problemas com a polícia política, entrando num esquema de quase prisão domiciliar. Isso, para não se falar no confronto com a Jovem Guarda de Roberto Carlos.

A "unanimidade nacional" se desfizera. O gosto do público, evidentemente, se alterara, e manifesta-se o desencontro. Desencontro bem captado por Chico em seu quarto disco (gravado metade na Itália) — o disco da crise, e que saiu em 1970. Há aí pelo menos duas canções que são eminentemente metalingüísticas — uma reflexão sobre a própria obra. Vejamos a primeira delas, *Essa Moça Tá Diferente:*

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

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

Eu cultivo rosas e rimas
Achando que é muito bom
Ela me olha de cima
E vai desinventar o som

11 *Id., Ibid.*

Faço-lhe um concerto de flauta
E não lhe desperto emoção
Ela quer ver o astronauta
Descer na Televisão

Mas o tempo vai
Mas o tempo vem
Ela me desfaz
Mas o que é que tem
Que ela só me guarda despeito

Que ela só me guarda desdém
Mas o tempo vai
Mas o tempo vem
Ela me desfaz
Mas o que é que tem
Se do lado esquerdo do peito
No fundo ela ainda me quer bem

Essa moça tá diferente
etc.

Essa moça é a tal da janela
que eu me cansei de cantar
E agora está só na dela
Botando só pra quebrar"

É inevitável a decodificação da "moça que ficou diferente" com o público, cujo gosto se alterara, e que "não conhece mais" o seu antigo ídolo da *Banda* e que "pra lá de pra frente", começa a passar "pra trás" o compositor.

O sema da "modernização", caro às disputas não apenas entre os tropicalistas, mas também entre os membros da Jovem Guarda, é retomado em quase todas as estrofes dessa canção: "pra lá de pra frente", "se supermodernizar", vergonha do samba, o astronauta na televisão. Aliás, o estigma de "superado" é aludido tanto a nível formal ("rimas"; concerto de flautas" — que se opõe irremediavelmente às guitarras elétricas da moda) como a nível temático ("rosas" — metáfora privilegiada do lirismo amoroso). Em "desinventar o som" registra-se não

apenas a incorporação, na canção, do linguajar da época (foi aí que se começou a substituir o termo "música" por "som") mas também deve haver uma referência aos processos de invenção e ruptura empreendidos pelos tropicalistas: *desinventar*. Augusto de Campos, ao aplicar a classificação poundiana dos poetas aos nossos compositores da época, enquanto atribui a Chico um sóbrio lugar de "mestre", reserva para Caetano e Gil o de "inventores"...[12]

Com a alusão à moça da janela, são convocadas as Januárias e Carolinas de sua canção, num processo em que parecia haver uma identificação entre personagens e público, — ambos, agora, "botando só pra quebrar".

Mas se uma crise se configura pela alteração do gosto do público (a moça que fica diferente), a mais grave é aquela que atinge o cerne de sua poética, levando o Autor, numa situação limite, ao risco de não cantar. É toda a temática de *Agora Falando Sério:*

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

Agora falando sério
Eu queria não mentir
Não queria enganar
Driblar, iludir
Tanto desencanto
E você que está me ouvindo
Quer saber o que está havendo

12 Cf. Augusto de Campos: "Viva a Bahia ia-ia". *In: Balanço da Bossa e Outras Bossas,* cit. p. 160.

Com as flores do meu quintal?
O amor-perfeito, traindo,
A sempre-viva, morrendo
E a rosa, cheirando mal
Agora, falando sério
Preferia não falar
...
Eu quero fazer silêncio
...
Agora falando sério
Eu queria não cantar."

Aí o compositor, num revisionismo que nada deixa em pé, ironiza sua temática, questiona seus motivos, problematiza o próprio lirismo. Autocritica o "poder de transformação social" da canção, recusando-se doravante a cantar "a cantiga bonita/que se acredita/que o mal espanta". Tal atitude, agora, é encarada por Chico como "mentir, enganar/driblar, iludir/tanto desencanto." Expressa-se aí a "dificuldade de cantar" — correspondente, no seu mundo específico, à "dificuldade de narrar" de que falam os teóricos da ficção: "Narrar algo", diz Adorno, "quer com efeito ter que dizer algo *especial* e *pertinente,* e precisamente isto está impedido pelo mundo adminstrado, pela estandartização da 'sempre igualdade'. Já antes de qualquer proposta ideológica por seu conteúdo, é ideológica a mera pretensão do narrador que supõe que o curso do mundo continua sendo ainda essencialmente um processo de individuação, que o indivíduo pode ainda chegar com suas emoções e sentimentos até tocar o destino, que a interioridade do indivíduo é ainda diretamente capaz de algo."[13]

Esse quarto disco, em que estão inseridas as duas canções acima citadas, *Essa Moça tá Diferente* e *Agora Falando Sério* revela uma fratura na produção de Chico Buarque. Quebra-se algo daquela serena coerência com que sua obra ia-se desenvolvendo. Por mais de uma vez ele se confessa em crise: "Criativamente, para mim, foi

13 Adorno: "La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea". *In: Notas de Literatura,* cit. p. 46.

um ano zero, em que fiz o disco, talvez, o mais obscuro em toda a minha vida. Fique meio perdido" — diz em entrevista a *O Globo*.[14] E um pouco mais adiante: "... foi mesmo um fechar para balanço".

No entanto, nesse disco "um pouco torto", nas palavras do próprio Autor, surge a inquietante *Rosa-dos-Ventos*, utópica e apocalíptica — prefiguração, já, da magnífica explosão de *O Que Será;* aparece a aguda crítica social de *Cara a Cara* (que é do mesmo quilate crítico de *Deus lhe Pague* e de *Construção*, do disco seguinte).

Vejamos como Chico narra seu retorno ao interesse pela política — e que, inevitavelmente, vai refletir-se na sua música:

> "Eu vim realmente começar a entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, vésperas de Copa do Mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava para notar. Aqueles carros entulhados com os 'Brasil, ame-o ou deixe-o', ou ainda 'ame-o ou morra' nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o novo quadro, independentemente de choques ou não. 'Muito bem, é aqui que eu vou viver'. Que realmente eu já estava aqui de volta. Então fiz o *Apesar de Você*."[15]

A situação está de tal modo configurada que Chico abandona definitivamente o lirismo ingênuo, nostálgico e saudosista, e intensifica a sua crítica social, desenvolvendo também o veio utópico de sua poética.

Chico passará a encarar o tempo não mais como algo que dilui as coisas — a roda-viva desintegradora — mas como algo que carrega em seu bojo a virtualidade da transformação. Passa a tomá-lo como algo a vir, como um "por vir", e não como um passado a ser recuperado. Assim, o tempo assumirá nas suas canções uma dimensão

14 Entrevista a *O Globo*, 15/7/79.

15 Entrevista a *O Globo*, 15/7/79.

histórica, desaparecendo o "tempo mítico", para dar lugar, a momentos e fatos que não são mais reversíveis, porque acontecimentos *históricos*. Em outras palavras: numa fase inicial de sua produção, em virtude do distanciamento provocado pelo desencanto político, Chico, afastado de qualquer participação política, quase que recusa o tempo; mas a partir da virada da década, endossará a concepção de que o homem se faz na história, estando os valores humanos imersos no tempo. E suas canções se tornarão utópicas, passando a reivindicar vigorosamente um futuro irreversível: o amanhã que será outro dia (*Apesar de Você*), o Carnaval que vai chegar (*Quando o Carnaval Chegar*), o despertar da multidão (*Rosa-dos-Ventos*), a explosão erótico-política de *O Que Será*, o homem de amanhã (*Primeiro de Maio*), a instauração da experiência dionisíaca no mundo prometéico (*Linha de Montagem*).

Pode-se acompanhar uma esplêndida evolução em Chico Buarque enquanto "poeta social": do bom-mocismo de *Marcha para um Dia de Sol* (em que o poeta queria "ver o pobre e o rico andando mão na mão") à poderosa explosão erótico-política de *O Que Será*, em que marginais e subversivos são alçados à categoria de protagonistas da História.

Mas, de permeio, as canções de protesto — as canções da época aguda da repressão. Na confluência entre a vertente utópica e a vertente crítica, elas são um documento fiel e sensível do seu tempo. Assim, *Apesar de Você* (1970), *Deus lhe Pague* (1971), *Quando o Carnaval Chegar* (1972) e, de parceria com Gilberto Gil, *Cálice* (1973) — para só falar das mais significativas — foram quatro canções compostas nos quatro anos talvez mais terríveis em matéria de repressão, censura e sufoco. Importa verificar, nas canções de protesto, a existência de uma "semântica da repressão", de uma "sintaxe da repressão"; examinar como, introjetada, a repressão se torna elemento estrutural das canções. E é aqui que começará o duro confronto de Chico com a censura do Governo Medici. Estabelece-se um jogo desgastante entre o compositor e o censor. Algumas canções são proibidas na totalidade: *Apesar de Você, Cálice, Tanto Mar, Bolsa de Amores;* outras, têm palavras ou versos inteiros cortados. A enumeração

dos confrontos entre Chico e a Censura seria longa e cansativa. Ele chegou a declarar nos jornais que, de cada três músicas enviadas para a Censura, só uma era liberada. Em alguns casos, tratava-se de censura política: em outros, de censura moral — reafirmando aquele velho esquema de qualquer ditadura, a aliança da repressão política com a repressão sexual. Com *Calabar,* que Chico escrevera em parceria com Ruy Guerra, deu-se um caso de censura extrema: a peça foi proibida, *e a imprensa impedida de notificar a proibição.* Era — numa profunda empatia com o objeto de que tratava — uma situação em que a peça *Calabar* comungava com o destino da *personagem* Calabar, a que ela dera de novo vida, repetindo, em 1974, algo que se passara no século XVII. Pois na peça, numa determinada altura dos acontecimentos, diz uma das personagens a Bárbara, viúva de Calabar:

"Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete. E quem disser o contrário atenta contra a segurança do Estado e contra as suas razões. Porque o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo".

Texto profético? A Censura é um processo de amordaçamento, mas escalonado. Calabar teve a sua divulgação enquanto texto permitida; a apresentação da peça foi censurada. Assim também, algumas coisas podiam ser publicadas em jornal, mas não podiam sair em televisão: quantos lêem jornal, e quantos vêem TV? Como diz Alberto Dines, a liberdade é consentida num "sistema piramidal": quanto maior a difusão, menor a desenvoltura. Com efeito, o problema mais grave em relação à censura é desinformar culturalmente; não é tanto prejudicar um ou outro autor, que não pode ter sua obra difundida, mas interromper o processo de formação do público, e, correlatamente, o desenvolvimento da obra dos autores. Assim, emburrece-se uma geração inteira. E quais as maneiras de driblar a censura? Felizmente, restou sempre a possibilidade daquilo que Gilberto Vasconcelos, inspirado numa canção de Caetano Veloso, chamou de "a linguagem da fresta" — que é em suma a linguagem do malandro, desse malandro que assumiu o nome de Julinho da Adelaide ou de Leonel Paiva e que ironicamente canta, em *Jorge Maravilha:*

"Você não gosta de mim
mas a sua filha gosta"[16]

Os pseudônimos usados por Chico foram, no entanto, expediente de curta eficácia, pois criaram, logo, logo, a obrigatoriedade de juntar ao nome do compositor, o CIC e o RG. O compositor confessa que houve épocas em que sua criatividade estava quase mais voltada para driblar a Censura, do que propriamente para a sua música. Com efeito, Chico se transformaria (até 1978) num dos artistas mais visados pela Censura. Não será por que ele possui, como ninguém, esse poder inquietante de lidar com as palavras?

Mas o fato de ter ficado por um longo tempo com sua voz "na espreita, na espera", sem poder entoar um canto largo não significou, de maneira alguma, que Chico diminuísse sua produção. A partir do seu quinto disco (o de *Construção)* não lhe faltam raiva e garra para agudizar sua crítica social direta.

Resta assim apontar, neste percurso cronológico da poética de Chico Buarque, aquilo que constitui especificamente a *vertente crítica* de suas canções.

Um perfil das personagens mais freqüentes que povoam suas letras levará à figura do marginal, do desvalido — pondo a nu, assim, a negatividade da sociedade. Uma galeria imensa que engrossará a "romaria dos mutilados" de que fala em *O Que Será,* daqueles que foram mutilados física ou socialmente: os infelizes, as meretrizes, os bandidos, os desvalidos — ao que vêm se acrescentar as mulheres abandonadas, pivetes, operários, pedreiros, malandros. O mesmo tipo de personagem que o poeta

16 Chico dá, numa declaração de jornal, o referente verídico dessa passagem: "Aconteceu de eu ser detido por agentes de segurança, e no elevador o cara pedir um autógrafo para a filha dele. Claro que não era o delegado, mas aquele contínuo de delegado." (Cf. entrevista a Tarso de Castro, do "Folhetim" — *Folha de S. Paulo,* 11/9/77.)

arrolará para o seu festival, em *Mambembe:* "Mendigo, malandro, moleque, molambo, bem ou mal/escravo fugido, louco varrido: vou fazer meu festival/mambembe/cigano/debaixo da ponte/cantando/.../na boca do povo/cantando/poeta, palhaço, pirata, corisco, errante judeu/cantando/dormindo na estrada, não é nada, não é nada e esse mundo é todo meu". Também na *Ópera do Malandro* surgirá essa gente, na passeata que fará vacilar a "desordem estabelecida", tecida da cumplicidade entre o poder policial e o explorador.

É sobretudo nas peças de teatro (*Calabar, Gota d'Água, Ópera do Malandro, Geni)* que a crítica social se apresenta mais incisiva. E na novela *Fazenda Modelo,* uma alegoria. Aqui (a novela foi publicada em 1974, ano em que a peça *Calabar* fora censurada, e em que o habitual disco anual lançado pelo compositor traz significativamente o título de "Sinal Fechado", contendo apenas uma música sua, sob pseudônimo), para não correr risco algum de se ver censurado, Chico não fala da sociedade dos homens, fala só de bois e vacas... Importa ressaltar, aliás, que, na maior parte dos casos, a *crítica social direta* se faz nele através de uma linguagem que não poderia ser mais *indireta* — o campo privilegiado da ironia, da sátira, paródia, alegoria.

Mas será realmente na *Ópera do Malandro* — cujas canções compõem seu disco de 1979 — que se intensifica ao máximo a crítica social, não deixando intacto "valor" algum (mesmo aqueles habitualmente preservados, como o amor dos pais pelos filhos — haja vista a *Canção Desnaturada).* Com a "desrepressão" política, que caminha de par com uma liberalização a nível da censura moral, começa a haver o tratamento de temas até pouco tempo tabus no âmbito da canção popular: a prostituição *(Viver do Amor, Mambordel)* a bi-sexualidade *(Geni),* o amor lésbico *(Mar e Luz).* Talvez seja o caso de analisar tudo isso à luz da afirmação de Gide, retomada por Álvaro Lins, de que com bons sentimentos não é mais possível fazer-se literatura." [17]

17 A fala de Á. Lins diz respeito ao romance, mas pode ser aplicada

Desse percurso quase rigorosamente cronológico da obra de Chico Buarque, vê-se que a sua produção assumiu aquelas modalidades que restaram à poesia do nosso tempo: o retorno nostálgico, a variante utópica e a vertente crítica.[18] Todas, uma forma de resistência. Não constituem, no entanto, fases separadas e estanques, como pretendem alguns, que tomam a peça *Roda-Viva* — ano de 1968 — como o divisor de águas entre o lirismo ingênuo das canções dos primeiros discos e o amargor e desencanto posteriores, encaminhando-se para uma aguda crítica social, permeada, cada vez mais, de erotismo. Assim, por exemplo, se é verdade que há uma "inocência" inicial nas primeiras canções de Chico, contraposta à tônica erótica que vinca sua produção recente, não se pode dizer, no entanto, que o erotismo esteja ausente de uma composição de aparente ingenuidade do seu primeiro disco, *Ela e sua Janela* (1966):

"Ela e o fogareiro
Ela e seu calor
Ela e sua janela, esperando
...
Ela e seu castigo
Ela e seu penar
Ela e sua janela, querendo"

— onde o possessivo "seu" de "Ela e seu calor" (do fogareiro? da mulher?) torna o verso suficientemente ambíguo para resguardar o recato das primeiras composições de

a outras manifestações artísticas: "Mediante um processo histórico social, talvez irreversível, o romancista conta hoje no plano ético, com uma só dimensão; cumpre-lhe buscar os efeitos de sua arte, sob este aspecto, na anormalidade, no crime, no pecado./.../ O bom comportamento e os bons sentimentos, dentro do mundo burguês da chamada civilização ocidental, não mais oferecem margem para a realização artística." (*Jornal de Crítica*, 7.ª série, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1963, p. 36.)

18 Cf. para essas categorias, Alfredo Bosi: o capítulo "Poesia Resistência", de *O Ser e o Tempo da Poesia,* São Paulo, Cultrix-EDUSP, 1978. Nesse texto, aliás, fundamentei toda a minha abordagem da obra de Chico Buarque.

Chico, mas ao mesmo tempo já deixa reconhecer nessa personagem a mulher ardente de *Sem Açúcar* (1975):

"E meu corpo é uma fogueira
Enquanto ele dorme pesado
Eu rolo sozinha na esteira

Ele nem me adivinha os desejos".

E se é verdade que o lirismo nostálgico caracteriza a sua primeira fase, enquanto a crítica social aberta e contundente marca sua produção mais recente, é dos anos de 67 e 68 que datam composições como *Ano Novo, A Televisão, O Velho,* a primeira das quais chegou a ser proibida de tocar nas rádios. E não seria o *Pedro* que esperava o trem o mesmo pedreiro que cai da *Construção* atrapalhando o tráfego? E como entender o lirismo saudosista de *João e Maria* e de *Maninha,* em pleno fim da década de 70, época da *Ópera do Malandro?*

Por sua vez, a variante utópica permeia tanto as composições iniciais, tipo *Sonho de um Carnaval,* em que o sofrimento da vida presente é colocado entre parênteses, por força do encantamento órfico da música ou da dança, ou desse tempo-espaço outro que é criado pelo Carnaval, quanto composições de denúncia crítica, e que reivindicam ameaçadoramente o futuro, com um caráter vingador e apocalíptico, como nas canções de protesto *(Apesar de Você, Quando o Carnaval Chegar, Cordão* etc.).

Por outro lado, com a "desrepressão" política atual, manifesta-se o seguinte fenômeno: a canção popular pode deixar de ser o veículo para se dizer umas tantas coisas — que passarão a ser ditas através dos "canais competentes" (mesmo os da televisão, no debate político, na imprensa). Daí, um maior "descomprometimento", em termos de temática político-social, das últimas canções de Chico (do disco de 1980). Voltam temas "intimistas" como as canções de dó de peito, de relacionamento amoroso fracassado (*Eu te Amo, Bastidores, Já Passou),* exercícios de pura "curtição" verbal, como *Morena de Angola.* Chico se vê desobrigado de ser, nos seus próprios termos, um "profissional do protesto".

Assim, a trajetória que se pretende traçar não deve ser encarada como algo linear, mas antes imaginada como uma trajetória em espiral.

Importa dizer, ainda, que as canções de Chico Buarque foram abordadas apenas enquanto "letras", isto é, encaradas na sua dimensão de poemas. *Evidentemente, parto do pressuposto de que, dada a sua grande penetração, elas já fazem parte integrante da sensibilidade musical brasileira, tornando-se, assim, impossível simplesmente "ler" tais canções, sem cantá-las mentalmente. Faço, assim, apelo não apenas à boa vontade, mas à memória musical do leitor.*

Lirismo nostálgico

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

As canções dos três primeiros discos de Chico revelam seu inegável *distanciamento*, fruto de um profunda, intensa, sincera — e adolescente — decepção política. Daí a atitude de quem, como diz Leila Perrone Moisés, fica "Pra ver a vida passar".[1] Ver sem participar. Não apenas a *Banda* passa, e o poeta chama outros para vê-la passar; o amado de Madalena fica "a ver navios" — atitude semelhante à do namorado em *Fica,* em *Será que Cristina Volta* e em *Rita* (todos suspirando pelo retorno a uma situação em que a felicidade parece que tinha acontecido).

Há, significativamente, toda uma seqüência de personagens que ficam à janela. Não apenas a Januária (e vamos ficar atentos para o jogo verbal, pois *Janus* em latim = janela), mas também, como o título da canção indica, a personagem feminina de *Ela* e sua *janela*; também a Maria de *Juca* fica à janela, de onde, aliás, a moça feia se debruça pra ver a Banda passar. Em *Carolina,* o tempo passa na janela, "lá fora" acontecem as coisas. Há uma relação entre ficar à janela e ficar vendo televisão: não seria essa uma versão modernizada daquela primeira atitude? É esse, aliás, o tema de *A Televisão,* em que se fala de ficar "vendo a vida mais vivida/que vem lá da Televisão."

1 Leila Perrone Moisés. "Pra ver a Vida Passar". Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* 25/11/1967.

"Janela" significa uma relação de contigüidade, não de inserção. Uma variante dessa tópica é o muro, que coloca as coisas desejáveis "do lado de lá":

"Junto à minha rua havia um bosque
Que um muro alto proibia
Lá todo balão caía
Toda maçã nascia

...

Do lado de lá tanta ventura"
(Até Pensei)

Várias canções dessa fase revelam um retorno nostálgico, uma busca do primitivo, do ingênuo, do não contaminado pelo consumismo e pela massificação. Num certo nível, isso pode significar uma recusa do mundo industrializado: é também uma forma de *poesia de resistência*. Mas ao mesmo tempo, há a consciência de que esse primitivo está perdido para sempre. Assim, em *O Realejo*, o poeta resolve vendê-lo, mas sabe que ele está desacreditado. Destaca-se um desencanto precoce, nesse movimento entre o *já* e o *não mais*.

"Estou vendendo um realejo
Quem vai levar?
Quem vai levar?
Já vendi tanta alegria
Vendi sonhos a varejo
Ninguém mais quer hoje em dia
Acreditar no realejo
Sua morte, seu desejo
Ninguém mais veio tirar
Então eu vendo o realejo
Quem vai levar?

...

Hoje em dia *já* não vejo
Serventia em seu cantar"[2]

2 Grifos meus.

Em *A Televisão* — crítica a esse emblema da sociedade industrializada — traça-se o processo de desumanização na cultura de massas da atualidade, mundo da mecanização, em que as relações interpessoais fenecem, em que as emoções vitais cedem lugar às enlatadas. Aqui também se pode apontar o percurso nostálgico do *já* ao *não mais:*

"Os namorados *já* dispensam seu namoro
Quem quer riso, quem quer choro
Não faz *mais* esforço não
E a própria vida
Ainda vai sentar sentida
Vendo a vida mais vivida
Que vem lá da Televisão"[3]

Aqui, evidentemente, há *crítica social*, não um mero saudosismo. Mas crítica feita com um registro de nostalgia — como se a situação anterior, o passado, é que fosse bom. Não há esperança, não há futuro. No entanto, repito, repontam aqui os germes de aguda crítica social (presente também em *O Velho e Ano Novo*) — que caracterizará Chico Buarque numa fase posterior de sua produção.

O desencanto atinge a máxima intensidade em *Retrato em Branco e Preto:*

"Já conheço os passos dessa estrada
Sei que não vai dar em nada
Seus segredos sei de cor
Já conheço as pedras do caminho
E sei também que ali sozinho
Eu vou ficar, tanto pior

3 A canção *A Televisão*, de um disco de 1967, foi feita quando não estava tão em moda criticar a massificação operada pela televisão. Muito pelo contrário, estivera em moda, até muito pouco tempo antes, a aceitação e a valorização da indústria cultural e de seus avatares, como um sinal de acertar o passo com os avanços da civilização: foi a fase macluhaniana do pensamento brasileiro. Não é à toa que Chico, por essa época, começa a ser considerado, por alguns setores, reacionário saudosista e fatalista conservador.

...
Eu trago o peito tão marcado
De lembranças do passado"

Há, na realidade, muito de saudosista nesse Chico Buarque que se confessa tão marcado por "lembranças do passado". No entanto, sua poesia, nessa fase, é caracterizada de "nostálgica" não porque utilize *motivos* que são figuras do passado, sejam figuras da infância ou da sociedade pré-industrial (tais como *A Banda; o Realejo;* o bosque encantado que sempre existe nas proximidades de uma rua da nossa meninice, como em *Até Pensei;* as fogueiras e balões de *Maninha;* o faz-de-conta de *João e Maria*), mas porque a *postura* do eu poético nesses poemas é a do desejo de um retorno, a ânsia dolorida por uma volta a uma situação ou a um espaço que não fazem parte da realidade atual. E isso é nostalgia (de *nostos* = volta e *algos* = dor), no seu sentido primeiro e etimológico: a dor do retorno.

No entanto, essa "volta" nem sempre implica um retorno ao passado, à infância: às vezes, comporta a criação de um espaço privilegiado, em que se dá aquilo que não encontra realização no presente. Significa a proposta de um tempo-espaço outro — o samba, a festa, o Carnaval — onde o amor acontece e onde existe uma possibilidade de comunhão. Evidentemente, trata-se da projeção para uma realidade não cotidiana: a utopia, o não-lugar. No entanto, apesar de haver aqui uma evidente contaminação do *lirismo nostálgico* com a *vertente utópica,* prefiro reservar o termo utopia para aquelas canções que reivindicam vigorosamente o futuro, cantando o dia que há de vir. Pois a verdadeira utopia é tensão para um futuro ainda não conquistado, emergência da consciência antecipadora (e cujo exemplo mais realizado, de espantosa beleza, encontra-se em *O Que Será*) — mas disso tratarei mais adiante.

Evidentemente, esse deslocamento para uma outra realidade, seja ela situada no passado ou num espaço imaginário, implica uma negação do presente, um radical não-colaboracionismo.

Em quase todas as canções dessa fase, que tratam da

criação desse espaço privilegiado, a proposta é muito semelhante: o sofrimento da vida presente é colocado entre parênteses por força do encantamento órfico da música ou da dança — literalmente, do "violão", do "samba", da "banda", do "Carnaval".

Em *Sonho de um Carnaval,* uma das produções inaugurais de Chico, o poeta deixa em casa a dor, esperando-o, e vai encontrar, no Carnaval, uma realidade transfigurada:

"Carnaval, desengano
Deixei a dor em casa me esperando
E brinquei, e gritei
E fui vestido de rei
Quarta-feita sempre desce o pano
Carnaval, desengano
Essa morena me deixou sonhando
Mão na mão, pé no chão
E hoje... nem lembra não
Quarta-feita sempre desce o pano

Era uma canção
Um só cordão
E uma vontade
De tomar a mão
De cada irmão
Pela cidade

No Carnaval, esperança
Que a gente longe viva na lembrança
Que gente triste possa entrar na dança
Que gente grande saiba ser criança"

No entanto, esse estado em que a fraternidade emerge (a vontade de tomar a mão de cada irmão pela cidade) é extremamente efêmero, dura enquanto dura o Carnaval, pois "Quarta-feira sempre desce o pano". E é por isso que o primeiro verso, madura e realisticamente, tem um aposto para a situação: *desengano.* E é por isso que o título também não mente: *Sonho* de um Carnaval. Evidentemente, esses topos do Carnaval como o lugar privilegia-

do do encontro e da comunicação, que se fecha com a Quarta-feira de Cinzas, não é uma originalidade de Chico, mas inscreve-se numa tradição respeitável da Música Popular Brasileira. A título de exemplo, que seja referida a *Marcha da Quarta-Feira de Cinzas:*

"Acabou o nosso Carnaval
Ninguém ouve cantar canções
Ninguém passa mais brincando feliz
E nos corações saudades e cinzas
Foi o que restou"

Em *Noite dos Mascarados* reponta a consciência do *caráter de exceção* do Carnaval:

"Mas é Carnaval
Não me diga mais quem é você
Amanhã, tudo volta ao normal[4]
Deixa a festa acabar
Deixa o barco correr
Deixa o dia raiar
Que hoje eu sou
Da maneira que você me quer
O que você pedir
Eu lhe dou
Seja você quem for
Seja o que Deus quiser"

No entanto, mais do que um "tempo forte" do samba, da dança e da alegria, o Carnaval é um rito, que transcende o espaço para ele reservado durante o ano. O Carnaval é um "estado" de ser, independentemente da data para ele fixada. Por isso, o poeta pode ter o "seu" Carnaval, fora do tempo, como em *Amanhã Ninguém Sabe:*

"Hoje quero fazer o meu Carnaval
Se o tempo passou, espero
Que ninguém me leve a mal

4 Grifos meus.

...
Amanhã, ninguém sabe
Traga-me um violão
Antes que o amor acabe
Traga-me um violão
...

Quero ver a tristeza de parte
...
Se o violão insistir, na certa
A morena ainda vem dançar
A roda fica aberta
E a banda vai passar"

A sensação da finitude das coisas é muito forte e muito aguda: "Eu quero cantar o amor/Antes que o amor acabe".

Há aqui nesta canção uma saturação de elementos que em geral figuram essa mesma realidade — poderíamos chamá-los de metamorfoses do Carnaval: o violão, o samba, a roda, o amor, a banda — que convocam a participação.

"Amanhã, ninguém sabe": é quase que uma utopia às avessas. Não interessa o amanhã, que é incerto, pois hoje o Carnaval pode acontecer. Mais tarde, com o amadurecimento de suas posições e de sua vivência, Chico Buarque projetará sua solidariedade humana e sua paixão libertária para um *amanhã* irreversível, que será o espaço da utopia.

Aqui, o estado em que se vence a tristeza e a solidão é um estado provisório. E quando o indivíduo não se recolhe de novo à sua dor, depois que o jogo se acaba, trata-se de um "desatino": o samba não pode continuar na Quarta-feira de Cinzas, quando as pessoas já estão "sofrendo normalmente". É o tema de *Ela Desatinou:*

"Ela desatinou
Viu chegar quarta-feira
Acabar brincadeira
Bandeiras se desmanchando
E ela inda está sambando

Ela desatinou
Viu morrer alegrias
Rasgar fantasias
Os dias sem sol raiando

Ela não vê que toda gente
Já está sofrendo normalmente
Toda cidade anda esquecida
Da velha vida da avenida
...
Quem não inveja a infeliz
Feliz no seu mundo de cetim
Assim debochando
Da dor, do pecado
Do tempo perdido
Do jogo acabado."

Outra metamorfose do Carnaval é a "banda" — que passa, "cantando coisas de amor", transfigurando a realidade. Sua passagem altera o modo de ser das mais diferentes pessoas: o homem sério, o faroleiro, a namorada, a moça triste, a meninada, o velho fraco, a moça feia — todos, sintetizados em:

"A minha gente sofrida"

que

"Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor"

Trata-se, evidentemente, do apelo órfico do canto, da música, do ritmo, da dança, que infringe o princípio de individuação, que rompe o isolamento dos indivíduos. A Banda é o próprio cortejo dionisíaco, cuja passagem não altera só o mundo humano, mas transfigura toda a natureza, convocando-a:

"A rosa triste que vivia fechada, se abriu

...
A lua cheia que vivia escondida, surgiu"

— estabelece-se uma comunhão de que os homens e a natureza participam:

"Sob o encanto de Dionísio, é insuficiente dizer-se que a fraternidade renasce: a natureza, tornada estranha, hostil ou reduzida à servidão, celebra sua reconciliação com o homem, seu filho pródigo. (...) Nesse momento o escravo é um homem livre; nesse momento vemos que cedem todas as rígidas e constrangentes barreiras que a necessidade, o arbítrio e a "moda insolente" estabeleceram entre os homens. Nesse momento, no evangelho da harmonia universal, cada um se sente não somente unido, reconciliado, confundido com seu próximo, mas *um* com ele, como se o véu de Maia se estraçalhasse e que só seus farrapos flutuassem em torno do mistério da unidade primitiva. É por cantos e danças que o homem se manifesta como membro de uma coletividade que o ultrapassa."[5]

Mas este estado de comunhão e euforia que o cortejo dionisíaco instaura é fugaz, dura apenas enquanto dura a canção:

"Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou
E cada qual no seu canto
E em cada canto uma dor
Depois que a Banda passou
Cantando coisas de amor"

Depois que a Banda passa, a realidade de novo se desencanta.

Em *Tem mais Samba,* uma das primeiras composições de Chico, o sofrimento é conjurado pelo samba:

5 Nietzsche: *La Naissance de la Tragédie.* Paris, Denoël-Gonthier, 1964, p. 21.

"Vem, que passa
Teu sofrer
Se todo mundo sambasse
Seria tão fácil viver."

E naquilo que o poeta fala que "tem mais samba":

"Tem mais samba no encontro que na espera
Tem mais samba a maldade que a ferida
Tem mais samba no porto que na vela
Tem mais samba o perdão que a despedida

Tem mais samba nas mãos do que nos olhos
Tem mais samba no chão do que na lua
Tem mais samba no homem que trabalha
Tem mais samba no som que vem da rua"

— podemos apontar que se privilegia aquilo que é mais concreto, que se aproxima mais da viabilidade de um contato, tudo aquilo que anula a distância. Assim, privilegia-se o encontro, em detrimento da espera (que é virtualidade); o porto, lugar da chegada, e não a vela; o perdão (possibilidade de reencontro) e não a despedida, que é separação. Etc. "Tem mais samba nas mãos do que nos olhos": aqui também o critério do contato e da materialidade dominou. As mãos, órgãos do tato, entram em contato com a matéria, a nível de pele, e de seu objeto apreendem uma gama de sensações: textura, calor e frio, umidade e secura, macieza e rigidez. O olhar é mais "espiritualizado" do que o tato. "Tem mais samba" aquilo que é mais concreto; que propicia a possibilidade de uma transmissão energética, a nível de corpo.

Vejamos onde mais radica essa "concretude": no chão, no som que vem da rua, no homem que trabalha: preocupação com o "popular" na lírica de Chico Buarque?

Mas o que importa aqui é que "samba" é sinônimo de amor e felicidade, e "sambar" é a grande proposta do poeta.

O mesmo motivo — afastar a tristeza através da força encantatória da música — será apresentado de maneira mais explícita ainda em *Olê, Olá:*

"Não chore ainda não
Que eu tenho um violão
E nós vamos cantar"

O samba, que em outras ocasiões já fora sinônimo de felicidade, aqui se transforma no instrumento que há de atrair e seduzir a felicidade:

"Felicidade aqui
Pode passar e ouvir
E se ela for de samba
Há de querer ficar
...
Não chore ainda não
Que eu tenho uma razão
Pra você não chorar
amiga, me perdoa
Se eu insisto à toa
Mas a vida é boa
Para quem cantar
Meu pinho, toca forte
Que é pra todo mundo acordar
Não fale da vida
Nem fale da morte
Tem dó da menina
Não deixa chorar
Olê, olê, olá
Tem samba de sobra
Quem sabe sambar"

Coerentemente com a proposta de se colocar o sofrimento da vida presente entre parênteses, há aqui, no limite, a proposta da supressão da História, pela supressão do tempo:

"Não chore ainda não
Que eu tenho a impressão
Que o samba vem aí
E um samba tão imenso
Que eu às vezes penso
Que o próprio tempo
Vai parar pra ouvir"

No entanto, o sentimento de efemeridade vence o poema, e o quotidiano se reinstaura, com seu cortejo de limites impostos pelo princípio de realidade: o trabalho, a indiferença das pessoas, a luz do dia (que espaventa a inspiração romântica), a tristeza:

"Tem samba de sobra
Ninguém quer sambar
Não há mais quem cante
Nem há mais lugar
O sol chegou antes
Do samba chegar
Quem passa nem liga
Já vai trabalhar
E você, minha amiga
Já pode chorar"

Finalmente, em *Carolina,* o poeta tenta retirar a amada do estado de tristeza e dor, sacudindo-a da melancolia, através de um convite para dançar, mas seus esforços são vãos:

"Carolina
Nos seus olhos fundos
Guarda tanta dor
A dor de todo esse mundo
Eu há lhe expliquei que não vai dar
Seu pranto não vai nada mudar
Eu já convidei para dançar

O convite se tornará mais insistente, utilizando o apelo erótico contido nas metáforas da rosa e da estrela:

"É hora, já sei, de aproveitar
Lá fora, amor
Uma rosa nasceu
Todo mundo sambou
Uma estrela caiu
Eu bem que mostrei sorrindo
Pela janela, ói que lindo
Mas Carolina não viu"

"Rosa" e "estrela", nesse contexto, parecem ecoar (provavelmente de maneira inconsciente) na temática amorosa de Chico Buarque dois símbolos quase que obsessivos em Manuel Bandeira, levantados por Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza, no prefácio a *Estrela da Vida Inteira.*[6] Pois em Bandeira, dizem os dois autores, a rosa, herança provável do Romantismo, é ora o corpo da mulher amada, ora a virgindade, ora o próprio sexo, representando o "aspecto mais accessível do amor"; por outro lado, a estrela representa algo fora do alcance da mão.

Na canção de Chico Buarque, também a rosa poderia simbolizar o amor vivido na sua expressão corporal, enquanto que a estrela, nas alturas, simbolizaria o amor espiritualizado. Aqui a rosa nasceu, todo mundo sambou e a estrela caiu: o amor carnal figurado pela rosa provocaria a queda da estrela. Mas Carolina se deixa ficar na janela e, no seu imobilismo, o tempo passa e nada acontece. O poeta mostra rosa e estrela à amada, num urgente "carpe diem" ("É hora, já sei, de aproveitar") provocado pela sensação da passagem inexorável do tempo, mas Carolina nada vê, e o tempo fará o amor acabar:

"Carolina
Nos seus olhos tristes
Guarda tanto amor
O amor que já não existe
Eu bem que avisei: vai acabar
De tudo lhe dei para aceitar
Mil versos cantei pra lhe agradar
Agora não sei como explicar"

Há no poema dois blocos de versos, que se contrapõem num paralelismo cerrado: os versos 9 a 12 (já citados) e 24 a 27:

"Lá fora, amor,

6 Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza. *Introdução* a Manuel Bandeira: *Estrela da Vida Inteira* — Poesias Reunidas, 6.ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1976, p. XXXI.

Uma rosa morreu
Uma festa acabou
Nosso barco partiu"

Esses versos são a negação explícita e imediata dos anteriores:

uma rosa nasceu / uma rosa morreu
todo mundo sambou / uma festa acabou
uma estrela caiu / nosso barco partiu

Morreu, acabou, partiu: metáforas da finitude. E os versos finais do poema revelam o agente desse desfazimento todo: a passagem do tempo:

"Eu bem que mostrei a ela
O tempo passou na janela
Só Carolina não viu"

Passagem do tempo versus imobilismo das personagens é um topos constante da poética de Chico Buarque (como apontou Leila Perrone Moisés em artigo já citado)[7] e que aqui encontra um espaço privilegiado de desenvolvimento.

A passagem do tempo, aliás, acabará por se cristalizar numa metáfora definitiva — a *Roda-Viva:*

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

O aspecto cíclico do tempo comparece através do motivo da roda:

7 Leila Perrone Moisés. "Pra ver a Vida Passar". Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 25/11/1967.

"Roda mundo, roda gigante
Roda moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração
...
A roda da saia mulata
Não quer mais rodar, não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou"

A roda-viva, implacável, "carrega pra lá" o samba, a serenata, a viola, reduzindo tudo a uma

"... ilusão passageira
Que a brisa primeira levou"

Mas o que é mais grave e mais doloroso, a roda-vida também carrega pra lá a precária possibilidade de uma forma de permanência de tudo isso na memória humana — sob espécie de saudade:

"No peito a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a saudade pra lá"

Mas voltemos a Carolina, que enquanto o tempo passava, tinha ficado à janela. *Carolina* se transformou quase que num emblema da canção nostálgica por excelência. Melancólica, nostálgica, reacionária, passadista: o fato é que *Carolina* se transformou na pedra de toque da implicância dos tropicalistas com Chico Buarque. (E não apenas dos tropicalistas.) Essa importância quase emblemática que Carolina vem a assumir, por sinal, é provada pelas "retomadas" sucessivas que se fizeram desse texto. Inicialmente, pelos tropicalistas. Gilberto Gil e Torquato Neto a citam, parodicamente, em *Geléia Geral:*

"E outra moça também Carolina
Da janela examina a folia
(salve o lindo pendão dos seus olhos
e a saúde que o olhar irradia)

— numa evidente leitura irônica, que "corrige" a melancolia do olhar da moça da janela, contrapondo o vigoroso deboche tropicalista à dor guardada nos olhos fundos.

Caetano também a retoma, numa polêmica interpretação, de 1968, que, malgrado os desmentidos do intérprete,[8] foi largamente utilizada para provar o dissídio entre os dois compositores. Trata-se de uma estilização que tem, evidentemente, um lado crítico, mas que recupera uma dimensão inequívoca de lirismo.

Essa mesma canção é retomada, criticamente, dessa vez pelo próprio autor, em *Essa Moça tá Diferente* (do seu quarto disco, o disco da crise), uma canção que manifesta o desencontro que o poeta começara a sentir entre a sua poética e o gosto do público (a moça que "fica diferente"):

"Essa moça é a tal da janela
Que eu me cansei de cantar
E agora está só na dela
Botando só pra quebrar"

Mas não param aí as repercussões de *Carolina* no meio intelectual e artístico brasileiro. O poema "No Festival", de Drummond,[9] em meio a várias referências a canções da Música Popular Brasileira da época dos Festivais, privilegia *Carolina*, que, aliás, abre e fecha o longo poema, do qual cito só os versos que nos interessam:

"Na janela Carolina

8 Diz Caetano a respeito de sua interpretação de *Carolina*: "É uma das poucas boas gravações que eu já fiz (só gosto dela, de *Coração Vagabundo* e de mais uma ou duas). Uma *Carolina* bem emocional. Também foi na época que eu fiquei confinado na Bahia e via sempre na televisão a música em todos os programas de calouros. Ela virou uma espécie de subtexto lírico nacional e eu sei que o Chico nem ligava muito para ela. Cantando daquela maneira, eu senti que estava modificando isso, descarregando um pouco da minha irritação." (Jornal *Opinião*, 20/11/1972.)

9 De "Versiprosa II". *In: Obras Completas*. 3.ª ed., Aguilar, São Paulo.

não viu o tempo passar.
Eu bem que mostrei a ela:
São os do Norte que vêm
que vêm para dar exemplo
Com Suassuna e Capiba.
...
Eu troco o não pelo sim,
não tranco o meu coração.
E quem será que inventou
não só o tempo do amor,
mas esse instante de luz
que é esperança de aurora
sob os líricos auspícios
de nosso caro Vinicius?
Eu bem que mostrei sorrindo,
ó meu amor infinito
(infinito enquanto dura)
todas as noites do mundo
se queres, te quero dar.
...
Por que a lágrima vã
que turvou o teu olhar
em canto não se converte
noutra estrela da manhã?
Bem faz o Chico: se a estrela
caiu e murchou a rosa,
ei-lo que mostra à janela
— Oh que lindo... Carolina
meu doce, minha menina,
não deixa o barco partir,
não deixa a banda passar!"

A convocação de Gil/Torquato, Caetano Veloso, Drummond — uma pletora de repercussões a *Carolina* — não é gratuita: consiste no levantamento de dados que vão construindo a "fortuna crítica" dessa canção e lhe emprestam lastro histórico. É já um aforismo comum da "Estética da Recepção" incorporar a reação crítica que uma determinada obra suscita à atmosfera em que respira e se movimenta essa mesma obra. A reação dos contemporâneos começa a amalgamar-se, num certo sentido,

à obra, passa quase a fazer parte da sua existência. E importa assinalar que essas repercussões aqui levantadas, foram, todas, não a nível da crítica (musical ou literária), mas a nível da criação: um diálogo entabulado por outros compositores, por outro intérprete, por outro poeta.

É o caso de nos perguntarmos também por que *Carolina* revelou-se tão instigante. Na verdade, é uma canção extremamente significativa de um determinado momento histórico: aquele em que uma parcela da intelectualidade brasileira, alijada da práxis política, tende a se refugiar em situações de melancolia e inação: da janela, vê (ou não vê) o tempo passar.

Falei mais acima que *Carolina* se transformou quase que num emblema da canção nostálgica por excelência. Mas nostálgica é quase que a totalidade da produção de Chico Buarque até 1968, abrangendo as canções dos seus três primeiros discos. E creio que devo cavar mais fundo o significado dessa nostalgia. Nostalgia, bem entendido, no seu sentido etimológico, de ânsia dolorida por um retorno. A maioria das canções da época são a proposta de uma situação — um outro tempo ou um outro espaço — onde não haja sofrimento, e em que as barreiras do individualismo ruam. Esse esconjurar da tristeza é propiciado, como vimos, ora pela dança e pelo canto, em *Carolina* e n'*A Banda;* ora pela música, em *O Realejo;* ora pelo samba em *Tem mais Samba* e em *Olê, olá;* ora pelo Carnaval em *Noite dos Mascarados, Sonho de um Carnaval, Amanhã Ninguém Sabe* e *Ela Desatinou.* Em todos os casos, uma constante: a tentativa de superar o curso normal da vida, através da criação de um tempo mítico (convocado sempre, como vimos, por meio de um elemento dionisíaco). Isso significa uma tentativa quase que desesperada de se estancar a passagem do tempo, através do *retorno* a uma tal situação que provoca provisoriamente a reintegração do indivíduo numa determinada experiência, em que a dor humana é vencida.

No entanto, no quarto disco — aquele em que faz uma revisão da própria poética — Chico Buarque empreende uma crítica à crença no poder de transformação social — provisório que seja — da canção.

"Agora falando sério
Eu queria não cantar
A cantiga bonita
Que se acredita
Que o mal espanta"

— diz ele em *Agora Falando Sério.* Daí um questionamento da própria poética e seus motivos, chegando a renegar o lirismo:

"Dou um chute no lirismo
Um pega no cachorro
E um tiro no sabiá
Dou um fora no violino
Faço a mala e corro
Pra não ver a banda passar

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

É perfeito como autocrítica: Chico reconhece o quanto as suas canções foram, no fundo, uma tentativa de "enganar/driblar, iludir/Tanto desencanto". E foi o desencanto que motivou, em Chico Buarque, a sua recusa do tempo — que significa uma recusa da história. Pois a *volta* que sempre se dá nas suas canções, o retorno a uma situação arquetípica (no escopo de recuperar o conteúdo de certas experiências) é, no fundo, uma tentativa de vencer a *roda-vida,* metáfora do tempo.

Pode-se acompanhar na poética de Chico Buarque uma mudança de perspectiva em face da noção de tempo — que corre paralela às instâncias da sua participação his-

tórica. Pois se é verdade que o tempo nas suas primeiras canções (até por volta de 1970) é quase mítico, reversível (que volta, convocado pela música, por exemplo), podendo até ser suspenso ("Um samba tão imenso/que até o próprio tempo vai parar pra ouvir", diz ele em *Olê, olá);* se é uma realidade na qual, como nas civilizações arcaicas, pode-se detectar algo de um tempo primordial, de que os ritos (como o canto comunitário e sobretudo o Carnaval) constituem uma tentativa de participação, — numa fase posterior isso tudo sofrerá radical alteração.

"Agora falando sério/Eu queria não cantar" — diz ele, confessando a crise. Uma crise na qual — como um instante em que tudo é posto em xeque — o risco é o do silêncio absoluto:

"Eu quero fazer silêncio
Um silêncio tão doente
Do vizinho reclamar
E chamar polícia e médico
E o síndico do meu tédio
Pedindo para eu cantar.
Agora falando sério
Eu queria não cantar"

Mas da crise ressurgirá uma poética nova, e a canção de Chico assumirá a dimensão da Utopia e da crítica social direta e contundente — muitas vezes, imbricadas entre si, como se verá a seguir.

As canções de repressão

"Os políticos podem dar o balanço do número de mortos, do número de cassados, refugiados, banidos, mas quem dará o balanço dos projetos humanos que se frustraram, dos abraços que se negaram, dos beijos paralisados, tudo por medo? Quem dará o balanço do medo que nós tivemos?"

(Fernando Gabeira)[1]

Haverá uma funda diferença entre o caráter nostálgico das canções iniciais de Chico, e aquelas em que se verifica a tensão para um futuro aberto — que, nas "canções de protestos" assumirá a forma de uma ameaça. No entanto, algumas delas mergulharão tão fundo e tão crispadamente na crítica do presente, que lhes faltará a perspectiva de qualquer futuro: é o caso de *Deus lhe Pague,* de *Cálice,* de *Angélica;* outras aliarão recusa do atual e proposta de um futuro liberador e vingativo (imbricando crítica e utopia): *Apesar de Você, Quando o Carnaval Chegar, Cordão.*

A proposta dessas canções será a de mudança do presente — só que aqui se tratará de uma alteração quase que a nível apocalíptico, de caráter irreversível — e não de uma momentânea suspensão da realidade, como se viu no lirismo nostálgico. Pois agora o tempo parece ter adquirido para Chico sua dimensão histórica e, portanto, irreversível.

Algumas metáforas desse futuro podem continuar quase as mesmas que vimos vendo até aqui — sobretudo os elementos órficos: coro a cantar, o cordão, em especial o

1 Fernando Gabeira. "Conversações sobre 1968". *In: Carta sobre a Anistia.* 2.ª ed., Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

Carnaval — só que aqui um Carnaval que, despojado da inocência e doçura iniciais, vai agora rimar com Vendaval:

"Pois quem tiver nada pra perder
Vai formar comigo um imenso cordão
E então quero ver o vendaval
Quero ver o Carnaval sair"

(Cordão)

Há algo de um tanto inquietante nessa proposta: esse cordão dos que "não têm nada pra perder" não formará propriamente um "coro dos contentes". Daí o caráter reivindicativo e vingativo que as canções assumirão, num misto de recusa e espera. Recusa do atual, espera de uma realidade renovada. Importa assinalar aqui os elementos de *resistência*, evidentes numa canção como *Cordão*, que é o desenvolvimento de um *não* continuado:

"Ninguém, ninguém vai me segurar
Ninguém há de me fechar
As portas do coração
Ninguém, ninguém vai me sujeitar
A trancar no peito a minha paixão
Eu não, eu não vou desesperar
Eu não vou renunciar, fugir
Ninguém, ninguém vai me acorrentar
Enquanto eu puder cantar
Enquanto eu puder sorrir
Ninguém, ninguém vai me ver sofrer
Ninguém vai me surpreender
Na noite da solidão
...

E o Carnaval que advirá no final da canção, uma explosão cósmica (vendaval) não é algo que se espera acontecer passivamente, sem nada a se fazer; muito pelo contrário, esse Carnaval se produzirá depois que os oprimidos se reunirem:

"Pois quem tiver nada pra perder
Vai formar comigo um imenso cordão

E então quero ver o vendaval
Quero ver o Carnaval sair"

— em que ecoa — tropicalizado, evidentemente, e em ritmo de samba, algo da dramaticidade de *L'Internationale*, em que também não apenas são convocados os marginalizados

"Debout, les damnés de la terre
Debout, les forçats de la faim!
La Raison tonne en son cratère
C'est l'irruption de la fin"

— mas em que também é exatamente de sua reunião que o futuro será gerado: [2]

"Foule esclave, debout, debout
Le monde va changer de base,
Nous ne sommes rien, soyons tout
C'est la lutte finale;
Grouppons-nous et demain,
L'Internationale
Sera le genre humain!

Primeiro, a organização dos despossuídos ("Grouppons-nous" — "imenso cordão"); depois, o futuro libertador ("et demain/L'Internationale sera le genre humain" — "E então quero ver o vendaval... sair").

Recusa do presente, espera de um futuro renovado, mas espera que é exigência: é assim que se apresentarão as canções de protesto de Chico Buarque, que aliarão crítica + utopia.

Não se pode dizer que Chico Buarque seja um "cantor de protesto" propriamente dito. Ele próprio, em entrevis-

2 Cf. Alfredo Bosi: *O Ser e o Tempo da Poesia*, cit., no capítulo "Poesia Resistência", em que trata das duas faces do Futuro, o Advento e o Projeto, ou, como diz o Autor, a Espera e a Vontade: "No Hino da Internacional, 'unamo-nos' vem primeiro; depois, 'será'. Assim, o trabalho da consciência e da práxis comunitária são realçados como produtores do amanhã". (p. 193.)

tas à imprensa, recusa essa "pecha": "... sou um cantor do cotidiano. Um cantor de resmungo. E uma pessoa de protesto".[3] No entanto, algumas de suas composições cumpriram historicamente o papel de canção de protesto — ou melhor, foram como tal utilizadas. Fala-se, por exemplo, que *Apesar de Você* transformou-se numa espécie de "hino da época" do AI-5.

Talvez, no caso de Chico, melhor do que se falar em "canções de protesto", seja falar em canções de repressão. Algumas delas dizem mais a respeito da época em que surgiram do que muitos livros sobre o assunto. Não que elas pretendam ser o registro fotográfico dessa época, ou que representem (como de fato o são) um *documento* histórico: mas porque nelas, introjetado, está o "clima" do seu tempo. A repressão tornou-se elemento estrutural dessas canções, que datam, todas, dos primeiros anos da década de 70. Vivia-se o impacto do ainda jovem AI-5 (baixado em dezembro de 1968, no governo de Costa e Silva) e que atribuía ao presidente da República a plenitude do poder ditatorial. Imperam cassações, prisões, "aposentadorias" de professores universitários.

O governo subseqüente, de Medici, é marcado por inaudita violência policialesca, sugestão de delação popular, torturas — todo um aparelho repressor poderosamente montado. A censura se instala nos teatros, televisão, cinema, nas universidades: eliminação quase que total da possibilidade de germinar uma cultura crítica. O Brasil passa a viver sob a égide da "Doutrina da Segurança Nacional" — em nome da qual se viveu como nunca um clima de tanta insegurança. É o clima de *Acorda, Amor*, de Julinho da Adelaide e Leonel de Paiva (pseudônimos de Chico para driblar a censura, num certo período);[4] traduz uma situação tal que o cidadão comum prefere o ladrão à polícia:

3 Entrevista à Revista *365*, Editora ABZ, São Paulo, vol. 1, n.º 2.

4 Os pseudônimos, no entanto, foram expedientes de curta eficácia, pois a Censura logo criou a obrigatoriedade de se juntar, ao nome do compositor, o RG e o CIC.

"Acorda, amor
Eu tive um pesadelo agora
Sonhei que tinha gente lá fora
Batendo o portão
Que aflição
Era a dura
Numa muito escura viatura
Minha nossa, santa criatura
Chame, chame, chame lá, chame o ladrão
Chame o ladrão

Acorda, amor
Não é mais pesadelo nada
Tem gente já no vão da escada
Fazendo confusão
Que aflição
São os homens
E eu aqui parado de pijama
Eu não gosto de passar vexame
Chame, chame lá, chame o ladrão
Se eu demorar uns meses
Convém às vezes você sofrer
Mas depois de um ano eu não vindo
Ponha a roupa de domingo
E pode me esquecer

Acorda, amor
Que o bicho é brabo e não sossega
Se você corre, o bicho pega
Se fica, não sei não
Atenção, não demora
Dia desses chega sua hora
Não discuta à toa
Não reclame, clame
Chame, clame, chame, clame
Chame o ladrão
Chame o ladrão
Não esqueça a escova
O sabonete e o violão"

As referências à época negra que se vivia politicamente são eloqüentes: a *ditadura* ("Era a dura/numa muito escura viatura"), as *prisões de madrugada* ("Não é mais pesadelo nada/Tem gente já no vão da escada/.../São os homens"), o *sumiço inexplicado* ("Mas depois de um ano eu não vindo/ponha a roupa de domingo/ E pode me esquecer"), os *impasses* ("Se você corre, o bicho pega/Se fica, não sei não"), a *insegurança* ("Dia desses chega a sua hora"). E a saída para escapar do crime político é apelar para o crime comum: "Chame o ladrão!").

No entanto, apesar de tudo estar "muito evidente", a canção é passível de uma dupla leitura: essa que foi feita, e que é tradução para o plano político de uma dada situação, e a do "plano manifesto", que é a do malandro eliminado pela polícia dos "Esquadrões da Morte". Encarados sob essa última ótica — que é aquela de que Chico explicitamente fala — os elementos que já interpretei acima são todos reavaliados: não mais dirão respeito ao elemento da classe média (eventualmente, um intelectual) que é acuado na própria residência pelos órgãos secretos da repressão, mas sim ao malandro caçado. Assim, por exemplo, os versos 6 e 7 da primeira estrofe ("Era a dura/numa muito escura viatura") não se referirão à ditadura; a "dura" pode ser a "dura lei" (a lei do extermínio, que rege o "Esquadrão da Morte" que, em geral, levava (leva?) suas vítimas nos camburões oficiais, para eliminá-las em locais afastados). Todos os demais elementos, como por exemplo o violão (insígnia do malandro, mas também, por que não, do compositor popular classe média, que tem medo de ser preso e desaparecer sumariamente) podem ser lidos num duplo registro. Assim, as prisões de madrugada, o sumiço inexplicado, os impasses, a insegurança, são comuns a ambas situações, que se encontram, então, no denominador comum da marginalidade. *Marginalidade social* (os malandros criminosos que são executados) se identifica com *marginalidade política* (os contestatários do regime que, "culpados" ou não, são eliminados). É importante registrar-se que o "eu poético" desse poema/canção *é* a personagem que Chico Buarque propõe como Autor: o malandro Julinho da Adelaide (em parceria com Leonel Paiva). O pseudônimo tem então como papel não apenas

velar a identidade real do Autor mas, como no caso de Fernando Pessoa, funciona como uma máscara que o Autor assume *(persona* = máscara); no caso, e muito a propósito, máscara de marginal. Daí, Chico incorporar a linguagem do malandro na sua própria dicção — o que é um exemplo a mais do exercício da "linguagem da fresta" de que fala Gilberto de Vasconcelos,[5] e que é a alternativa do silêncio.

Mas voltemos à época das canções de repressão. No Governo Médici intensifica-se a chamada "diáspora" de intelectuais e artistas obrigados ao exílio, fosse ele real ou interior. Data desse governo o "Decreto 477", que proíbe atividades políticas a estudantes, professores e funcionários. É essa também a fase de enfrentamento armado ao regime — o terrorismo. Formam-se grupos de guerrilha urbana e rural que, com portentosa mobilização de tropas, são desbaratados.

Não é de se estranhar que, neste contexto, a repressão, com veremos mais adiante, impregne o próprio ritmo da música (como é o caso de *Deus lhe Pague)* e a própria escolha morfológica; nem que se instaure toda uma *semântica de repressão:* boca calada, realidade morta, mentira, força bruta, palavra presa na garganta, peito calado (*Cálice);* amor reprimido, grito contido, gente falando de

5 Cf. Gilberto de Vasconcelos: *Música Popular: de Olho na Fresta.* Rio de Janeiro, Graal, 1977. Essa expressão é calcada em Caetano Veloso, que na canção *Festa Imodesta* faz uma homenagem a Chico Buarque, o compositor popular que, malandramente, utiliza a "linguagem da fresta" para dar o seu recado:

"Numa festa imodesta como esta
vamos homenagear
todo aquele que nos empresta a sua testa
construindo coisas pra se cantar
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
que o otário silencia
toda festa que se dá ou não se dá
passa pela fresta da cesta e resta a vida"

Daí tiramos, com Gilberto Vasconcelos, a conclusão de que para se "pronunciarem" coisas, em determinadas situações históricas, só sendo malandro; o otário simplesmente... silenciaria.

lado e olhando pro chão (*Apesar de Você);* alegria adiada, abafada *(Quando o Carnaval Chegar).* Um mero levantamento dos verbos das canções dessa época remeterá ao sema da repressão: "tô me guardando, apanhando, não posso pegar, desejo seu beijo" (*Quando o Carnaval Chegar);* traga a dor, engolir a labuta (*Cálice);* fechar a porta do coração, trancar no peito a paixão, acorrentar (*Cordão).*

Em resumo: prender, calar, conter, adiar, abafar, tragar, fechar, acorrentar, trancar: trata-se, em termos psicanalíticos, de uma economia *anal,* que é a da retenção, do armazenamento, e não *genital,* que é a da troca, do dom (o "esbanjar poesia", tal como aparece na nova ordem do "amanhã" que há de chegar, em *Apesar de Você).*

Vejamos a mais conhecida das canções de repressão, *Apesar de Você* — que é também a primeira, em termos de cronologia (de 1970). Proibida pela Censura (que rapidamente decodificou o "você" do poema como o Presidente Medici), ela só veio a ser liberada em 1978 — embora nesse meio tempo tenha sido cantada, em várias situações, pelo povo.

Apesar de Você apresenta, de um lado, a realidade repressiva do poder —

"Hoje você é quem manda
falou, tá falado
não tem discussão" —

regida pelo advérbio *hoje,* e que configura uma situação de sujeição —

"a minha gente hoje anda
falando de lado
e olhando pro chão",

de escuridão, de represamento de emoções:

"todo esse amor reprimido
esse grito contido
esse samba no escuro"

De outro lado, há a perspectiva de alteração radical dessa situação, num *amanhã,* quando o galo cantar, o dia raiar, a manhã renascer e esbanjar poesia, o céu clarear. Aí então acontecerá a "enorme euforia" e se instaurará a ordem de

"a gente se amando sem parar"

que já uma prefiguração da poderosa explosão de *O Que Será.*

A estrutura do poema repousa num jogo livre de antíteses, que se sucedem, entremeadas pelo refrão:

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

De um lado, sob o signo do *hoje,* as forças da retenção, o bloqueio das expansões vitais, a contenção, o aprisionamento da energia (amor reprimido/grito contido), tudo que é abafado.

Sob o signo do *amanhã,* tudo que é expansivo, as pulsões da energia, a fecundidade. De um lado, sob o signo do *hoje,* a semântica da morte; do outro lado, as metáforas da vida. A sucessão das imagens se processa no terreno firme das associações convencionais, regidas por esse duplo registro: contenção/liberação (ou trevas/luz). Evidentemente, não precisamos recorrer a Brecht para identificar nas trevas a falta de liberdade, nem à saudação dos militares franquistas ("Viva la muerte!"), para entendermos que é a pulsão de morte que opera nesses domínios sombrios da opressão ditatorial. A represssão destrói a alegria de viver.

Falei acima no processo de associação das imagens; nem todas, no entanto, poderiam ser chamadas de "convencionais". Assim, a metáfora "água nova brotando" poderia receber uma decodificação "litúrgica", caso em que se oporia a *pecado* (assim como a água lustral do Batismo, que purifica), mas também poderia receber uma decodificação mais concreta, mais a nível do corpo — e nesse caso se oporia a "amor reprimido" (e então, estaríamos num contexto erótico, de uma relação amorosa, sexual, de água fecundante). Da mesma maneira, "galo a cantar" pode receber uma dupla leitura: se o galo é o anunciador da aurora libertadora das trevas,[6] galo é também a pulsão sexual. Temos aqui a questão sexual apreendida de modo político — aquilo que é o fundamento do pensamento de Reich em *Psicologia de Massa do Fascismo,* onde se mostra com a maior clareza "a função política da repressão sexual, a relação íntima que liga a vida sexual e a intensidade do recalcamento sexual às concepções e inclinações da política reacionária".[7]

Mas o que se recorta nesse quadro de oposições é uma reiterada *ameaça* a essa entidade repressiva, uma espécie de encarnação do poder repressor: *você*. Uma ameaça que, de início velada, vai sofrendo uma série de desdobramentos:

"Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
...
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juros, juro
...
Você vai pagar e é dobrado
...
Você vai se amargar

6 Cf. a belíssima metáfora de "fios de sol dos gritos de galo", em "Tecendo a Manhã" de João Cabral.

7 Wilhelm Reich: *Psicologia de Massas do Fascismo.* Porto, Escorpião, 1974, p. 175.

até atingir, no último verso, sua máxima gradação

Você vai se dar mal (danar?)

— e, por isso mesmo, deverá, em parte, capitular frente à censura, escondendo-se atrás dos "etc. e tal".

Por seu lado, o refrão

"Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia"

introduz no poema o topos do "dia que há de vir", trazendo a libertação, a transformação da realidade oprimida. Esse "dia", por si só, parece ter uma função soteriológica, como bem aponta Walnice Nogueira Galvão,[8] em estudo sobre a Música Popular Brasileira. Diz a autora que, uma vez que esse dia vem independentemente da ação empreendida para que ele chegue, a possibilidade de mudança social torna-se assim mitificada, por delegar-se a uma entidade mítica, o "dia", a iniciativa de vir a transformar a realidade.

Restaria ainda perguntar qual a *função* social de *Apesar de Você* enquanto "Canção de Protesto". À primeira vista, a ela pode ser atribuído o papel imediato e primário de suscitar a consciência da repressão, apontando as relações entre autoritarismo-repressão política-repressão-sexual-supressão do corpo. Mas ela exerce também, inequivocamente, a função de descarregar — através das ameaças — a raiva impotente pela ausência de liberdade. Descarregar, apenas — a nível emocional e a nível verbal — e assim, num certo sentido, conseqüentemente, desmobilizando para a luta. A isso retornarei mais adiante.

Evidentemente, pode-se estudar aí o mecanismo da *projeção.* O Autor se sente reprimido e projeta para a "sua gente" o seu "grito contido", sua voz silenciada pela Censura. O "povo" aí é o escritor, que teve que ficar, por força

8 Walnice Nogueira Galvão: *Saco de Gatos.* São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 95 (Cap. "MMPB: Uma análise ideológica").

das circunstâncias, "falando de lado/e olhando pro chão"; cuja voz teve que ficar "à espreita, à espera". Na verdade, ao retratar a repressão do povo, Chico Buarque está tematizando a si próprio — o que não impede, antes possibilita — que ele trate, com quanta verdade, desse mesmo povo.

De grande afinidade com *Apesar de Você* é *Quando o Carnaval Chegar:* uma situação de repressão e encolhimento, que molda mesmo a atitude das pessoas,

"Quem me vê sempre parado, distante,
Garante que eu não sei sambar

que impede a alegria e o amor,

"Eu vejo as pernas de louça
Da moça que passa e não posso pegar
...
Há quanto tempo desejo seu beijo
Molhado de maracujá
...
Eu tenho tanta alegria adiada, abafada
Quem dera brincar".

Há assim um confronto excludente entre o mundo da vida e do prazer, de um lado, e a esfera da repressão, de outro. Alude-se aí a uma linguagem gestual ("parado", "distante") extremamente significativa: a distância é a atitude psicológica mais adequada daqueles para quem o mundo é cheio de perigos. O movimento vital sofreu como que uma paralisia, voltando-se sobre si. Estabelece-se assim um estado de passividade que, no entanto, não elidiu de todo a vida, que subsiste a nível letárgico:

"Eu tô só vendo, sabendo, sentindo
Escutando, não posso falar."

Há todo um movimento que é o do desejo, mas que não se perfaz; tem-se a impressão de algo que vai sendo acumulado, represado, armazenado, para eclodir — para explodir — "quando o Carnaval chegar".

Evidentemente, o Carnaval é outra das metamorfoses do "Dia" — essa entidade mítica e utópica, cuja chegada propiciará a liberação e a redenção. Dessa perspectiva, o refrão

"Tô me guardando pra quando o Carnaval chegar"

abriga a uma ameaça velada, semelhante àquela de *Apesar de Você*. E que, no fundo, é a ameaça de uma grande catarse — em que se desencadeará todo o reprimido: a ação, a fala, o amor, o revide, o canto, a alegria, o brincar — restaurado, aqui, no seu sentido macunaímico. Trata-se, realmente, de uma catarse no sentido etimológico: purgação de emoções, alívio, aplacar da tensão.

Quando o Carnaval Chegar é a canção por excelência do desejo reprimido. Ela recorta um imobilismo social e afetivo que configura aquilo que Reich chama de *estase:* situação de represamento de emoções, impedidas de seu livre fluxo e que, se não elide a expansão vital e não destrói a alegria, as *degrada:* por isso a alegria se torna "adiada", "abafada". Sinal inequívoco dessa degradação é a rigidez, o imobilismo a que se aludiu mais acima ("parado", "distante"), o não saber sambar. Pois "emoção", no seu sentido etimológico *(ex-movere)* é movimento que traduz a vida.

Nessas canções de protesto, que eu chamo de canções de repressão, a grande constante é a nitidez com que se pode apontar a intersecção dos planos pessoal e social, afetivo e histórico, sexual e político. Daí a tentação de uma análise reichiana ser muito grande, pois para Reich a confluência do social com o pessoal se faz no espaço do *corpo:* é nele que se elaboram as emoções (e a política, sabemos todos, trabalha em profundidade com emoções); é nele que a repressão se faz sentir a nível biológico.

Assim, não se trata em Chico Buarque de um processo de *deslocamento* para driblar a censura — em que, por exemplo, ele falaria de "amor reprimido" quando quisesse se referir a uma práxis política reprimida. As suas metá-

foras são para serem entendidas *também* na sua literalidade afetiva, e não apenas no seu registro político.

Passemos a uma canção do ano seguinte, *Deus lhe Pague* (1971):

"Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo estamos aí
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e o samba pra distrair
Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor mal feito, depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo, que é lindo, novela, missa e gibi
Deus lhe pague

Pela cachaça, de graça, que a gente tem que engolir
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
Deus lhe pague

Por mais um dia agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas bicheiras pra nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague."

Há aí todo o percurso de uma existência alienada (no sentido jurídico e primitivo, de algo que não pertence ao próprio indivíduo, mas a outro: *alienus)*. Desde a "certidão pra nascer" do segundo verso, até a alusão ao enterro, do final do poema (mulher carpideira, moscas, paz derradeira), nada pertence ao sujeito (sujeito?), pois ele tudo agradece a outro. *Deus lhe Pague* é, assim, o poema da hetero-regulação por excelência. A existência é controlada nos seus detalhes: comer, dormir, nascer, sorrir, respirar... morrer. A potência repressora invade os mínimos recantos da atividade humana, encarniçando-se na destruição de qualquer tipo de auto-regulação — cuja forma histórica extrema é o fascismo. Evidentemente, a complexidade da organização social já tornou certas formas de organização inevitáveis, da certidão de nascimento ao atestado de óbito — a ponto de que já se tenha processado uma adequação de nosso modo de sentir e de pensar a isso, como se fosse "natural". É o que Marcuse aponta como "mais repressão".[9] Partindo do pressuposto freudiano de que para a associação civilizada humana torna-se imprescindível a repressão (instrumento da passagem do princípio de prazer ao princípio de realidade), ele chama de "mais repressão" os controles adicionais, gerados pelos interesses específicos da dominação.

A monotonia estrutural do poema é extremamente significativa: repousa na mesmice sintática da fórmula de agradecimento

"Por ..... (ou pelo...)
Deus lhe pague"

O refrão que pontua obsessivamente o texto — e podemos dizer que, num certo sentido, todo refrão é obsessivo — reafirma a ironia da situação: agradece-se aquilo que é "bom" e o que é inequivocamente mau; aquilo que é devido ao indivíduo, como algo que lhe pertenceria naturalmente, e aquilo que lhe é oferecido/impingido pelo sistema. Assim, agradece-se a poluição atmosférica e auditiva da cidade capitalista (a "fumaça desgraça que a gente tem que tossir"; a "cidade a zunir"), as condições de precária segurança no trabalho, sobretudo do trabalho não qualificado ("os andaimes pingentes que a gente tem que cair"), a loucura ("o grito demente") — do mesmo jeito que

9 Cf. Marcuse: *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968, p. 139.

se agradecem o "samba pra distrair", a "cachaça de graça", o "futebol pra aplaudir" (não para jogar!).

Estamos num nível em que as desvantagens acima se encontram com as supostas "vantagens" impingidas, as benesses do sistema:

Pela cachaça	de graça	que a gente tem que engolir
Pela fumaça	desgraça	que a gente tem que tossir

— o paralelismo sintátivo das duas frases, o contraponto das rimas de cada segmento dos dois versos, a localização dos termos no contexto de ambos os sintagmas, levam a um equacionamento de *de graça* e *desgraça:* uma identificação. Aquilo que o sistema oferece de graça é uma desgraça. Aqui se toca de perto numa das grande armadilhas do capitalismo e da repressão autoritária: a comodidade oferecida, a demagogia que aplaca a insatisfação do povo. Pois a produção de comodidades torna possível o pacífico manejo do conflito de classes. E todos sabemos que uma das facetas do controle público da existência privada, mesmo naqueles setores que pareceriam a salvo dessa intromissão é, exatamente, o lazer programado. Trata-se de "pão e circo", ou, em termos de Chico Buarque, de "futebol pra aplaudir" (que se pense na utilização política da vitória do Brasil no Futebol, na Copa do Mundo de 1970, por sinal ano de *Apesar de Você),* de "samba pra distrair". Distração: no sentido pascaliano de *"divertissement"* — aquilo que desvia (distrai) dos verdadeiros problemas e das verdadeiras realizações. Divertimento estandardizado, massificado — que anula, aplaca no indivíduo a insatisfação, capando-o para a luta, esvaziando a garra. Distração-diversão-entretenimento — que não tem nada a ver com o prazer. Há um conflito excludente entre a esfera da repressão e o mundo da vida e do prazer; por isso, o único prazer que resta aqui é o "prazer de chorar" — esse, permitido.

A perda total da autonomia arrasta a pessoa à passividade: ela não *cria* a sua vida, apenas a suporta e a ela assiste: "por mais um dia agonia pra suportar e assistir". Assim, resta ao indivíduo seqüestrado de si próprio, a

quem foi retirada a possibilidade de assumir a própria vida, nada mais do que os paliativos costumeiros para suportar uma existência alienada: o "domingo que é lindo, novela, missa e gibi."

A mesma preocupação — não tão dolorosaente exacerbada quanto aqui — já aparece na canção *Ano Novo,* do segundo disco de Chico Buarque, saído em 1967:

"O rei chegou
E já mandou tocar os sinos
Na cidade inteira
É pra cantar os hinos
Hastear bandeiras
E eu que sou menino
Muito obediente
Estava indiferente
Logo me comovo
Pra ficar contente
Porque é Ano Novo".

Os semas da obediência ("já mandou tocar os sinos", "é pra cantar os hinos/Hastear bandeiras") adquirem aqui sua devida conotação cívica e patrioteira. A alegria só pode ser de encomenda, nessa vida destituída de significação:

"Há muito tempo
Que essa minha gente
Vai vivendo a muque
É o mesmo batente
É o mesmo batuque
Já ficou descrente
É sempre o mesmo truque
E quem já viu de pé
O mesmo velho ovo
Hoje fica contente
Porque é Ano Novo

A minha nega me pediu um vestido
Novo e colorido
Pra comemorar
Eu disse: Finja que não está descalça

Dançe alguma valsa
Quero ser seu par
E ao meu amigo que não vê mais graça
Todo ano que passa
Só lhe faz chorar
Eu disse: Homem, tenha o seu orgulho
Não faça barulho
O rei não vai gostar.

Ao mesmo tempo, nota-se aqui uma crítica (prematura!) da postura utópica[10] que marca a produção do Chico nesse período. Pois aqui esse "Ano Novo" (outra das metamorfoses do "Dia que há de vir"?) que deveria propiciar a salvação e a redenção dos males todos, sofre um tratamento irônico:

"E quem for cego veja de repente
Todo azul da vida
Quem estiver doente
Saia na corrida
Quem tiver presente
Traga o mais vistoso
Que tiver juízo
Fique bem ditoso
Que tiver sorriso
Fique lá na frente
Pois vendo valente
E tão leal seu povo
O rei fica contente
Porque é Ano Novo.

O denominador comum de ambas as canções é a *ironia* no trato da realidade repressora. Não é por acaso, aliás, que, à semelhança de *Deus lhe Pague*, *Ano Novo* teve problemas com a censura, tendo, por algum tempo, a sua divulgação proibida em Rádio e Televisão. Num certo sentido, *Deus lhe Pague* é a eclosão daquilo que *Ano Novo* continha em germe. Só que em *Ano Novo* há uma alegria

10 Esse assunto merecerá tratamento numa outra passagem deste ensaio.

de encomenda, enquanto que em *Deus lhe Pague* o falso se abriga na ironia do agradecimento.

Agradecimento é uma tópica que constitui o núcleo de outra canção, quase da mesma época, de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, e que invadiu a programação musical das rádios e televisão, no início da década de 70. Trata-se de *A Montanha*,[11] mais conhecida pelo seu refrão "Obrigado, Senhor":

"Obrigado, Senhor por mais um dia
...
Por mais que eu sofra
Obrigado, Senhor.
Mesmo que eu chore
Obrigado, Senhor
...
Mais uma vez,
Obrigado, Senhor
por outro dia
...
Oh Senhor
agradeço, obrigado, Senhor"

Deus lhe Pague (1971) e *A Montanha* (1972): duas canções da mesma época, que revelam maneiras diferentes de se reagir a uma mesma situação...

Voltemos a *Deus lhe Pague*. Neste universo não há autodeterminação, nem auto-realização, nem solidariedade. Há uma passagem do *eu* ao *nós* (por *me* deixar respirar/pela cachaça que... *a gente* tem que engolir/e pelo grito demente que *nos* ajuda...): no entanto, inexiste a solidariedade — que é a marca autêntica da obtenção de um estado de auto-realização.

No limite, a neurose estásica a que o indivíduo se vê submetido o levará à loucura: "rangido dos dentes"; "grito demente que nos ajuda a fugir". É a fuga pelo mergulho na loucura — a alienação total. E aqui, os diferentes

11 Roberto Carlos: disco CBS, 137.795, 1972.

sentidos da palavra *alienado* — nos seus estratos econômico/filosófico/psicológico convergem.

"O amor mal feito, depressa, fazer a barba e partir": nesse contexto, evidentemente, o indivíduo, acossado, crispado, perdeu a capacidade amorosa: não tem mais capacidade de entrega. Seu desempenho sexual é alinhado à sua atuação social. Ele vive uma situação de ininterrupta repressão, de trabalho escravizante, que *conforma* o indivíduo, o molda e modela: leva-o ao "dia agonia".

Uma análise, por superficial que seja, do ritmo da música, da própria estrutura musical, revela toda a energia represada, que não pode ser descarregada. Estamos num crescendo, num aumento de tensão nunca aplacada, num paroxismo que não se resolverá em termos musicais. É uma melodia que não provoca a catarse esperada, o liberar de emoções, a descarga orgástica. Traduz, sim, o estado de tensão absoluta, ao qual se acresce mais tensão, sempre e sempre, até atingir a forma agônica de um zunido. Podemos dizer que a canção de protesto exerce na sociedade uma função catártica, pois, agindo ao nível da afetividade, provoca uma liberação de emoções, um certo alívio: resolve no plano verbal — e emocional — aquilo que deveria acontecer no plano da práxis histórica. Pois bem, em *Deus lhe Pague* essa função é negada, o que transforma essa canção num dos raros exemplos de "canção de protesto" não escapista.

A "paz derradeira" que se atinge no fim (penúltimo verso) não é a paz = relaxamento da tensão (isto é, o prazer, cuja fórmula é tensão/relaxamento), mas a paz da morte, do nada afinal atingido, a volta ao silêncio. Não a paz como pólo dialético da tensão, e, portanto, um dos pólos da fórmula da vida, mas o aniquilamento, a paz de Tânatos.

Como contra-exemplo de catarse conseguida através da música, temos o caso de *Valsinha,* em cuja última estrofe podemos apontar a *solução* musical da tensão criada no corpo da canção — e que, por sinal, termina com *paz:*

"E foram tantos beijos loucos
Tantos gritos roucos

Como não se ouvia mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu em paz".

Mas qual o efeito da recusa da catarse, em *Deus lhe Pague?* Impedindo a descarga de emoções, essa canção deixa mobilizado o leitor/ouvinte. Através dessa escalada de tensão nunca descarregada, o ouvinte pode ter sua raiva, sua angústia, sua tensão — mobilizados para aquilo que Marcuse chama de a "Grande Recusa": "o protesto contra a repressão desnecessária, a luta pela forma suprema de liberdade".[12] Em outras palavras: rejeitar o maciço poder opressor e explorador do mundo capitalista, mesmo — e sobretudo — naquilo que o sistema, com vistas a prosseguir o controle efetivo dos indivíduos, oferece de comodidades e compensações.

Impõe-se, assim, uma necessidade de *ruptura* com a continuidade da repressão, da agressão e da exploração: necessidade de romper com a sensibilidade enrijecida, adequada/ajustada (e formada) por e para esse universo. Mas alterar a sensibilidade[13] implicaria em o indivíduo ficar "cara a cara/com o que não quer ver".

É exatamente essa a temática de *Cara a Cara* (do quarto disco, de 1970), e que apresenta um certo parentesco com *Deus lhe Pague.* Aqui o indivíduo, vítima do "princípio de desempenho"[14] de que fala Marcuse, morto afetivamente, se esvazia da própria humanidade, se dessensibiliza:

"Tenho um peito de lata
E um nó de gravata

12 Cf. Marcuse: *Eros e Civilização,* cit., p. 139.

13 Cf. Macuse: Capítulo "A Nova Sensibilidade", de *Um Ensaio para a Libertação,* Lisboa, Bertrand, 1977, p. 39 e ss.

14 "Princípio de desempenho" é a denominação que Marcuse dá ao princípio de realidade freudiano, quando extrapolado da sua dimensão individual, biológica, para a dimensão histórico-social. Em outras

No coração
Tenho uma vida sensata
Sem emoção
Tenho uma pressa danada
Não paro pra nada
Não presto atenção
Nos versos dessa canção
Inútil."

"Nó de gravata": dificilmente se poderia imaginar uma "metáfora executiva" mais pertinente para coração. Junto a "peito de lata", indicia a perda total, a dessexualização do corpo humano, exigida para a sua utilização social como instrumento de trabalho alienado. No limite, a pessoa humana se robotiza. Há uma progressiva construção da personagem como um robô, ao longo das estrofes do poema:

"Tenho um peito de lata
...
Tenho um metro quadrado
Um olho vidrado
E a televisão
Tenho um sorriso comprado
A prestação."

Vejamos a formação das imagens: peito de lata, um metro quadrado, um olho vidrado: é a própria descrição da televisão — que é nomeada explicitamente, no verso seguinte e que, aliás, tem vínculos semânticos muito fortes com "robô". Desenvolvimento do mesmo campo semântico T.V., esse ícone da sociedade de consumo, é a imagem subseqüente: "sorriso comprado a prestação".

"Tenho o passo marcado": não seria antes o *marcapasso* no coração — o distintivo dos executivos?

O ativismo traduzido pelo refrão, a ação enquanto moto

palavras, a denominação do "princípio de realidade", na passagem da ontogênese (em termos marcusianos: origem do indivíduo reprimido) para a filogênese (idem: origem da civilização repressiva). Cf. *Eros e Civilização*, cit.

contínuo ("vivendo a muque/É o mesmo batente/É o mesmo batuque")[15] enquanto movimento desencadeado e que deve ser continuamente realimentado, indicia a recusa a um movimento de consciência — ficar cara a cara:

"Tira a pedra do caminho
Serve mais um vinho
Bota vento no moinho
Bota pra correr
Bota força nessa coisa
Que se coisa pára
A gente fica cara a cara
Cara a cara a cara

Bota lenha na fornalha
Põe fogo na palha
Bota fogo na batalha
Bota pra ferver
Bota fogo nessa coisa
Que se a coisa pára
A gente fica cara a
Cara a cara a cara"

A "coisa" não pode parar, porque senão a gente fica cara a cara. Com o quê? Num primeiro momento, esse "cara a cara" levaria a supor e existência de um interlocutor. Mas aqui estamos mergulhado no mundo de Sísifo em que não há lugar para Eros, para o encontro:

"Tenho um encontro marcado
Com a solidão"

diz ele na quarta estrofe. Mas o último verso, da última estrofe, nos dá o objeto desse confrontamento, dessa acareação:

"Bota força nessa coisa
Que se a coisa pára
A gente fica cara a cara

15 Cf. *Ano Novo*.

Cara a cara a cara
Com que não quer ver"

E aquilo que o indivíduo não quer ver parece ser a sua própria miséria afetiva, o vazio mal camuflado pela atividade exagerada e mecânica, a sua própria angústia. Esta agitação desenfreada, no fundo, é uma defesa contra a angústia.

Trata-se aqui de trabalho, sim, mas de índole compulsiva, desconectado com as forças vitais, um meio inadequado de descarregar a energia libidinal: aquilo que Reich chama de "formação reativa".[16] A personagem, anestesiada, que perdeu o próprio desejo

"Não gosto nem digo que não
É inútil"

continua agindo apenas por compulsão:

"Cumpre o seu dever."

O sema da inutilidade, aliás, inerente a todo trabalho enquanto formação reativa, pontilha o poema: das quatro estrofes que o constituem, três terminam com a palavra

16 Reich faz uma distinção entre "sublimação" e "formação reativa": "Na sublimação, o acento recai sobre o efeito da ação, embora esta possua também um componente libidinal. Na formação reativa, o próprio ato é o que importa, e o efeito, mais ou menos acidental; a ação não está determinada por um impulso libidinal, a não ser em forma reativa: *deve* levar-se a cabo. O indivíduo que sublima pode interromper o seu trabalho durante períodos consideráveis; o descanso é tão bem acolhido quanto o trabalho. Se se interrompe o trabalho reativo, cedo ou tarde aparece a inquietude, que pode aumentar até converter-se em irritabilidade e inclusive em angústia.

...

O indivíduo que sublima *quer* trabalhar e obtém prazer do seu trabalho. O indivíduo que trabalha por reação *deve* trabalhar, como o expressa um paciente, deve "ser um robô". Quando terminou uma tarefa, deve começar imediatamente outra, pois seu trabalho é um escapar do descanso".
(*Análisis del Carácter*, 6.ª ed., Buenos Aires, Paidós, 1978, p. 186).

inútil. Inúteis são a canção, o violão, o desejo: todas, instâncias ligadas ao princípio do prazer.

A poesia (representada aqui por "versos dessa canção" na primeira estrofe, e por "cordas desse violão", na terceira), que poderia significar um instrumento de consciência e um instrumento de sensibilização, é recusada: a personagem não lhe "presta atenção". Torna-se, assim, inútil.

Em *Cara a Cara,* portanto, encontra-se o mesmo tipo de personagem de *Deus lhe Pague,* submetida a mecanismos que servem para absover a energia contida, dentro do mesmo campo de alienação e renúncia à liberdade.[17] Só que a personagem de *Deus lhe Pague* tem uma extração social mais "popular" do que a de *Cara a Cara* (de que são índices a "piada no bar", a "cachaça de graça", os "andaimes pingentes"). Isso acarreta uma diferença: no caso de *Deus lhe Pague,* cujo protagonista é um operário, importa assinalar que o referencial não é apenas o "princípio de desempenho", mas sim a exploração brutal do trabalho e da mais-valia: em lugar daquilo que lhe é devido por ser de direito, e que lhe é roubado, um "Deus lhe pague".

Uma situação limite da repressão e da censura levará ao silêncio: Cálice/Cale-se.[18] O levantamento das expres-

17 Importa fazer uma observação que não se refere só às últimas análises, de *Cara a Cara* e *Deus lhe Pague,* mas que seria pertinente a todo o capítulo das "Canções de repressão". Eu teria vontade de plagiar o Marcuse que, no início do prefácio da primeira edição de *Eros e Civilização* adverte seus leitores: "Este ensaio emprega categorias psicológicas por que elas se converteram em categorias políticas". E ele explica porque: "A fronteira tradicional entre a Psicologia, de um lado, a Política e a Filosofia Social, do outro, tornou-se obsoleta em virtude da condição do homem na era presente: os processos psíquicos anteriormente autônomos e identificáveis estão sendo absorvidos pela função do indivíduo no Estado — pela sua existência pública. Portanto, os problemas psicológicos tornam-se problemas políticos: a perturbação particular reflete mais diretamente do que antes a perturbação do todo, e a cura dos distúrbios pessoais depende mais diretamente do que antes da cura de uma desordem geral". (Marcuse, cit., p. 25).

18 *Cálice* transformou-se na oportunidade para um episódio elo-

sões mais usadas nessa canção conduzirá à configuração daquela mesma atitude já vista em *Apesar de Você* e *Quando o Carnaval Chegar*, de agüentar calado uma situação de repressão: tragar a dor, engolir a labuta, calada a boca, silêncio, realidade morta, acordar calado, danar-se, calado o peito, silêncio que atordoa, dificuldade de abrir a porta, palavra presa na garganta — expressões todas que convergem para o delineamento de uma mesma realidade, tecida de "tanta mentira/tanta força bruta."

Cálice — que desliza, num jogo paranomástico, para Cale-se — é, na fidelidade ao título, a canção do silêncio imposto, do silêncio assumido à revelia. Trata de um silêncio progressivo e contaminador, cujo poder paralisante vai aos poucos tomando conta do ser total. Se na primeira estrofe "mesmo calada a boca resta o peito" e na terceira estrofe "mesmo calado o peito resta a cuca", na última estrofe nada mais restará, pois a "cuca" é perdida: "Quero perder de vez tua cabeça/Minha cabeça perder teu juízo". Com efeito, *boca* (a capacidade de dizer, de se comunicar), *peito* (o coração, entranhas, a capacidade de sentir) e *cuca/cabeça* (a capacidade de pensar, de raciocinar) são as três dimensões do homem,[19] e todas são atingidas.

A irritação e a agressividade da linguagem é aqui mal contida:

qüente da ditadura, num dos confrontos de Chico com a repressão. Trata-se da censura da Phono 73 — o *show* da Phonogram, gigantesca exposição de cantores e compositores, na qual seria cantada a música *Cálice* por seus autores Chico e Gil. Mas ela foi proibida na hora da apresentação, mesmo depois de ter tido sua letra publicada em jornal. Para impedir que a palavra Cálice (cale-se) fosse pronunciada, cortaram o som de todos os microfones do Anhembi, um após o outro. Chico, com raiva, começava a cantar num deles, o som era desligado; ele pegava outro, também faziam o mesmo, e outro, e outro. E assim iconizou-se, transformou-se em imagem concreta aquela palavra. Para que ninguém *ouvisse* "Cale-se", a censura levou aquelas três mil pessoas presentes ao *show* a *verem* o "cale-se" dramaticamente concretizado nos microfones calados.

19 Agradeço a observação a Flávio Di Giorgi, que apontou essa divisão do ser humano, para Chico Buarque, em "boca", "peito" e "cuca" (e que está presente em *O Que Será:* "O que anda nas cabeças, anda nas bocas").

paronomasia: semelhança entre palavras de línguas diferentes.

"De que me serve ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra"

— diz a primeira estrofe, e nesse *outra* os nossos ouvidos, embalados pelas rimas de todos os demais vocábulos finais dos versos ímpares (a saber: labuta, escuta e bruta) registram um *efeito de estranhamento*, que se torna o recurso mais eficaz de reconstruir o palavrão sugerido. Realmente, muito mais eficaz: o xingamento não é oferecido pronto no texto, mas criado pelo ouvinte/leitor, induzido pela sonoridade e pela semântica. Não se trata tanto de um procedimento para driblar a censura (o que também é o caso), mas de uma técnica para melhor atingir, exigindo a participação do receptor.

Evidentemente, num primeiro nível, uma decodificação político-social do poema se impõe, e é cristalina: trata-se do silêncio imposto, da Censura do Governo Médici (o poema é de 73) que silencia a voz do poeta. Mas não apenas a ela: o arbítrio da repressão silencia — no limite, com o silêncio definitivo da morte — todos aqueles que ousassem falar.

Há assim um deslizamento entre vários tipos de silêncio: o silêncio que na cidade não se escuta (cf. verso 4 da primeira estrofe), isto é, o silêncio que não existe, pois carregado, povoado das centenas de vozes estranguladas; e o silêncio criminoso daqueles que não escutam ou fazem que não escutam:

"Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoado eu permaneço atento"

Daí o refrão, insistente, obsessivo: a súplica — retomada do grito do Cristo, que antecede a Paixão:[20]

20 A título quase que anedótico, importa assinalar que Gilberto Gil começou essa canção (que ele depois acabou em parceria com Chico) exatamente com esses versos (que constituem o refrão), sugestionado, conta ele, pelo fato de o dia ser uma *Sexta-Feira Santa*. Tendo levado esses versos ao parceiro, foi Chico que leu a palavra no outro registro,

"Pai, afasta de mim esse Cálice"

(ouça-se "Cale-se")

Dessa perspectiva de *silêncio imposto* é que se pode tentar decodificar a imagem *monstro da lagoa*. Há uma entrevista de Chico Buarque[21] que confirma, indiretamente, a interpretação do monstro pela Censura. Perguntado sobre a censura e a autocensura, Chico responde:

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

No entanto, sobram algumas imagens desnorteadoras, que resistem a uma interpretação a nível histórico. O que seriam "cálice/de vinho tinto de sangue", "morrer do próprio veneno", "inventar o próprio pecado?" O que seria, da perspectiva de uma interpretação a nível social, "esse pileque homérico no mundo?" Não podemos deixar toda a explicação por conta da sonoridade — no entanto importantíssima, como veremos a seguir.

Mas há outro nível em que pode ser lido esse poema. Fruto da *imaginação* poética, e não apenas retrato fiel de uma realidade histórica (mas insisto em repetir aqui que ele é também um documento dessa realidade), há que se

descobrindo tudo aquilo que a paronomásia podia fazer render: "cale-se".

21 Cf. depoimento prestado a Goulart de Andrade ao Jornal *Aqui*, São Paulo, 24-31/3/1977.

examinar, sobretudo através das escolhas imagéticas, como opera essa imaginação em atividade.

Diz Bachelard que "il y a activité de l'imagination quand il y a tendance à passer au niveau cosmique. Ce n'est pas dans le détail de la vie que se forment les rêveries valorisées".[22] E isso me leva à tentação de confrontar *Cálice* a um texto de Poe, em que o "nível cósmico", ou antes, o "nível mítico" comparece em primeiro plano. Trata-se de uma fábula que se intitula, exatamente, *Silêncio*, um devaneio sombrio, que começa assim:

"Escuta — disse o demônio, pondo a mão sobre a minha cabeça. A região de que falo é uma lúgubre região da Líbia, às margens do rio Zaire. Ali não há repouso nem silêncio". A paisagem é descrita nos seus detalhes: árvores primitivas e, "a seus pés, estranhas flores *venenosas*[23] jazem, estorcendo-se em agitado sono". A chuva cai, "e ao cair era chuva, mas ao chegar ao chão era *sangue*". Há letras gravadas na superfície de um enorme rochedo: DESOLAÇÃO. O Demônio (que narra a fábula) ergue a vista e descobre um homem, cujo olhar ardia de preocupação, e em cujas rugas se liam "as legendas de tristeza, de fadiga e de desgosto pela humanidade, e o amor ansioso da solidão". A narrativa continua: "desci para os recessos do paul, patinhando nas brenhas dos nenúfares, e gritei pelos *hipopótamos que habitavam nos lameiros mais fundos do pântano*. E os hipopótamos acorreram, junto com os *behemoth*,[24] e à luz da lua rugiram forte e pavorosamente. Em seguida, a personagem narradora amaldiçoa os elementos "com a maldição do tumulto" e uma *espantosa tempestade* se formou no céu onde antes

22 Gaston Bachelard: *L'Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1972, p. 260.

23 Grifos meus, bem como todos aqueles que se seguirão.

24 Segundo a nota do tradutor da edição consultada, "animal considerado como o hipopótamo do Nilo, e descrito no *Livro de Jó*." Segundo as notas que comentam a passagem, no *Livro de Jó*, da *Bíblia de Jerusalém*, sob este nome, "*behemoth*", que parece em hebreu designar "a besta" por excelência, é descrito o hipopótamo, símbolo da força bruta, que só Deus pode dominar.

não havia vento: "E lívido se tornou o céu com a violência da tempestade. E a chuva golpeava a cabeça do homem; e a água do rio corria escachoante, a espumejar de dor; e os nenúfares gemiam nos seus leitos; e a floresta se despedaçava ao sopro do vento; e o trovão ribombava; e os raios caíam; e o rochedo se abalava até a base." Encolerizado, o Demônio amaldiçoa agora com a "maldição do silêncio". Todos os elementos emudecem, malditos. Volvendo o olhar para o rosto do homem, viu que ele, lívido de pavor, tinha-se posto de pé no rochedo, à escuta. "Mas nenhuma voz havia por toda a vastidão ilimitada do deserto. E as letras gravadas no rochedo diziam: SILÊNCIO. E o homem estremeceu, voltou o rosto e pôs-se em fuga, precipitadamente; e nunca mais o tornei a ver." E aqui se acaba a história que o Demônio conta ao narrador.

Evidentemente, não é meu propósito interpretar o conto de Poe, mas apontar aí elementos que apresentam grande afinidade com *Cálice* — exatamente com as suas imagens mais inquietantes, que resistem a uma decodificação. Não vou propriamente "decodificá-las", mas, à luz do *Silêncio* de Poe, tentar iluminá-las. O parentesco das imagens de ambos os textos, num mesmo clima de silêncio amaldiçoado, salta aos olhos, como se elas radicassem numa experiência comum. Há na lenda a presença do *veneno,* nas estranhas flores venenosas que jazem, estorcendo-se em agitado sono — "Quero morrer do meu próprio veneno", diz o quarto verso da última estrofe de *Cálice.* O *sangue* em que se transformava a água da chuva, ao cair, aparece no poema como "esse cálice/de vinho tinto de sangue" do refrão. Os *hipopótamos* e *behemoth* do fundo do pântano mantêm uma correspondência perfeita com o "monstro da lagoa" de que falam Chico e Gil, no verso 8 da segunda estrofe. Semelhantemente, a *pavorosa* tempestade que se seguiu à "maldição do tumulto" no conto, corresponde ao "pileque homérico do mundo" (verso 5 da estrofe 3), assim como a "maldição do silêncio", que tudo emudece, responde a "Esse silêncio todo me atordoa" (verso 5, segunda estrofe) e aos imperativos "Cale-se" que, como voz do coro, fazem contraponto a cada verso da última estrofe do poema.

lívido: cor entre o branco e o preto.

Essa sintonia subterrânea — e mais do que provavelmente inconsciente — entre os dois textos sobre assunto semelhante, se não "interpreta" as imagens de *Cálice,* pelo menos as fará reconhecidas num outro contexto, mais amplo e significativo. A nível cósmico, como diria Bachelard — e eu gostaria de precisar: a nível mítico.

Restaria ainda examinar o poema em sua carga sonora: pois o silêncio é aí figurado foneticamente. Pode parecer contraditório, uma vez que a figuração do silêncio, no limite, deveria levar ao não-dito, e, portanto, em se tratando do universo da palavra escrita, ao branco da página. Mas há uma maneira de figurá-lo, e que é através da irrupção do significante, que emergirá dominadoramente ao longo de toda canção. SILÊNCIO/CALE-SE: o domínio das fricativas sibilantes é inconteste.

"Pai, afasta de mim esse cálice"

é o refrão, repetido, no texto cantado, ao menos quinze vezes. Ao que se acrescentarão os imperativos: "Cale-se!" que, a partir da terceira estrofe pontuarão categoricamente cada verso, no contraponto de uma espécie de coro. E em quase todos os versos, marca-se a presença da sibilante: dessa, mesmo, resta, silêncio, cidade, se, escuta, serve, ser, santa, seria, ser, menos, difícil, se, lançar, desumano, essa, presa, mesmo, resta, dos bebados, centro, cidade, talvez, seja, seja, consumado, vez, cabeça, cabeça, fumaça, esqueça.

Há uma saturação de fricativas sibilantes, regidas pela palavra *silêncio* e por *Cale-se,* no substrato sonoro do poema, e que contribui para o efeito que ele exerce no receptor. Temos, assim, um exemplo daquilo que — na bela expressão do esquecido e obscuro Becq de Fouquières — é o "princípio da vassalagem tônica": a lei pela qual, num poema, a palavra semanticamente mais importante regerá a sonoridade básica de todas as demais palavras do poema.[25]

25 Evidentemente, hoje em dia a formulação cabal dessa questão costuma ser buscada em Jakobson, com seu axioma da projeção dos

Forma-se, assim, uma *imagem acústica* dominante, em que a sonoridade intensifica o valor expressivo das palavras. Trata-se de um recurso particularmente importante aqui, em que os efeitos musicais passam a primeiro plano, em que se buscam efeitos sinestésicos — por isso que é uma *canção*. E todos sabemos da conhecida sensorialidade de Chico no trato com as palavras.

Com efeito, o *s*, o *c* (brando), o *ç* e o *s* final dos plurais, têm um valor expressivo de sibilo. É o *psiu* do pedido/imposição de silêncio, mas é também o sibilo, o silvo da voz humana, identificada ao vento. Pois o silêncio de *Cálice* não é o da ausência de vozes, mas o da voz esmagada, da voz estrangulada. Assim, o contraponto do silêncio é a voz — ou, como está no poema, o *grito*. Há uma contaminação semântica entre voz e vento, grito e vento. Pois a voz humana é esse vento que percorre os labirintos dos órgãos da fala, esse ar em movimento que se deixa moldar pelo corpo do homem. A voz é um vento carregado de marcas corporais; o grito é a voz potenciada. E sibilante é o som que sai a custo, espremido, esmagado entre paredes que tendem a se fechar. Som e sentido agem sobre a sensibilidade do leitor/ouvinte. Mas o ser que por excelência sibila, que silva, é a serpente. Assim como há uma relação entre vento e voz, estabelece-se outra entre vento e serpente. Bachelard, falando das imagens que se formam em torno do grito, fala das serpentes e cita Victor Hugo: "Le vent semble une vipère".[26] *Serpente* não surge expressa literalmente no poema, mas aí aparece metonimicamente, ao menos duas vezes, nos versos finais:

"Quero morrer do meu próprio veneno"

e

"Quero inventar o meu próprio pecado"

eixos ("A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação"). Mas tal formulação fica muito a dever à expressividade poética do princípio da "vassalagem tônica"...

26 Gaston Bachelard: *L'Air et les Songes*, cit. p. 259.

SBD/FFLCH/USP

Assim, *serpente* é figurada, a nível biológico, pelo veneno que ela segrega; e a nível mítico, pelo pecado que ela, na narrativa bíblica, introduz no mundo, tentanto Adão e Eva.

O contraponto com o texto de Poe é perfeito: na fábula *Silêncio*, em que também não se fala literalmente em "serpente", ela também é duplamente figurada: através das "flores venenosas que jazem, estorcendo-se em agitado sono" e através da própria figura da personagem que narra a fábula, o Demônio: no mito bíblico, representado pela Serpente.

E ainda há uma outra relação entre *serpente* e *Cálice* — e que talvez estivesse no inconsciente dos compositores: o deus da Medicina, Esculápio, tem como atributos seus, exatamente, uma serpente enlaçando um cálice — o cálice que se pede para ser afastado. Mas mais importante que o conceito de serpente, é o som da serpente: o sibilo, o silvo, que dominam impositivamente ao longo das estrofes todas do poema, transformando-se num significante que mobiliza um sem-número de camadas da rede psíquica do leitor/ouvinte.

Em *Cálice*, a repressão que esmaga a voz, tornando-a um sibilo, destitui o indivíduo de tudo; impõe-lhe a perda total da sua autonomia — no limite, a impossibilidade de inventar o seu próprio pecado, e de morrer do seu próprio veneno — ecoando aqui, portanto, o universo semântico de *Deus lhe Pague*, o poema da hetero-regulação por excelência.

Restaria ainda examinar uma última "Canção de repressão": *Angélica*.

"Quem é essa mulher" — é o verso inicial das quatro estrofes que compõem a canção. Sim, quem é essa mulher? A resposta a essa pergunta tão reiterada no corpo do poema encontra-se fora dele, no contexto social, na História do Brasil recente — especificamente, na história dos anos de repressão. Essa mulher é a mãe que

"Só queria lembrar o tormento
que fez (s)eu filho suspirar
...
Só queria agasalhar (s)eu anjo
E deixar seu corpo descansar"

Não há metáforas aqui: as coisas devem ser tomadas na sua literalidade. Essa mãe é Zuzu Angel, que lutou desesperadamente — até morrer, ela também, num acidente de carro esquisito e inexplicado — para deslindar o caso do desaparecimento e morte de seu filho, Stuart Edgard Angel Jones, preso político, em 1971.

É esse um dos únicos casos em que a um nome feminino de música (no caso, nome-título, à semelhança de *Rita, Januária, Carolina* etc.) corresponde um referente da vida real.[27]

Excesso de "literalidade" da minha parte, recusando a polivalência do signo poético? Talvez. Todos sabemos, com Adorno, que "o conteúdo de um poema não é apenas a expressão de emoções e experiências individuais."[28] No entanto, nessa canção o referente é muito forte e muito traumatizante, e eu me proponho — mesmo correndo o risco de infringir seu estatuto lírico — a *reduzi-la* a um *documento* do seu tempo. Por isso, gostaria de transcrever a sua letra, simplesmente transcrevê-la. Ela não será objeito de interpretação ou análise: é eloqüente por si. Que o poema ao ser registrado aqui, possa cantar em lugar desse filho

"Que ele já não pode mais cantar"

27 Outro caso de referente verossímil de personagem é o da canção *Luísa*, cujo nome não foi escolhido, como nos outros casos, pela sonoridade e poder evocativo, mas porque esse é o nome de duas meninas: uma, de Chico; outra, de seu parceiro nessa canção, Francis Hime. E a explicação de Chico para o caráter de verossimilhança nesse caso: "Bem é claro que pra filha da gente sempre se abre uma exceção." (Entrevista a Simon Khoury, no Jornal *Lampião*.)

28 T. W. Adorno. "Discurso sobre Lírica e Sociedade". *In: Notas de Literatura*. Barcelona, Ariel, 1962, p. 54.

— e também por essa mulher que, também ela, já não pode mais cantar.

Que esse poema fique aqui como testemunho de um "tempo de trevas", pois, como diz Brecht,[29]

"Nos tempos de trevas
Também haverá de se cantar?
Há de se cantar
os tempos de trevas."

ANGÉLICA
(Chico Buarque/Miltinho)

"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

Quem é essa mulher
Que canta sempre o mesmo arranjo?
Só queria agasalhar meu anjo
E deixar seu corpo descansar

Quem é essa mulher
Que canta como dobra um sino?
Queria cantar por meu menino
Que ele já não pode mais cantar."

29 "In den finsteren Zeiten
Wird da auch gesungen werden?
Da wird auch gesungen werden
Von den finsteren Zeiten".

(Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke* 9, Gedichte 2, Werkausgabe Edition Shrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967, p. 641.)

Variante Utópica

"Licença poética para imaginar tempos melhores".

Já vimos nas "canções de repressão" a emergência da Utopia, imbricada com postura crítica, na proposta de um futuro que virá e regastará a opressão presente. Mas nem em toda poesia utópica o futuro se reveste de uma dimensão ameaçadora e vingativa. Há em Chico canções que propõem um espaço em que o homem pode ser livre, e onde não se verifica o reino da alienação e da mercadoria. E isso também significa recusa do presente. Pois há um tipo de poesia em que a crítica à negatividade da sociedade se faz pela apresentação de algo que é radicalmente negado por essa sociedade. Trata-se assim de uma crítica não direta, mas que brota do confronto entre uma realidade "real" e uma realidade possível.

É o caso da canção *Bom Tempo,* de 1968, responsável, aliás, por Chico ter sido (injustamente) estigmatizado de "reacionário". É interessante examinar essa canção porque ela também é a proposta de um espaço de Utopia — mas resolvido de modo ingênuo, inocente, distante do cunho agressivo e reivindicatório, assumido pelas canções de protesto.

Bom tempo... em 1968, o ano do AI-5. Falta de sensibilidade histórica? Escapismo? Antes: utopia necessária. Há uma entrevista do próprio Chico que lança luzes sobre esse assunto. Perguntado se o artista, através de sua arte, poderia modificar o ser humano, Chico fala do "homem modificando a sociedade, para a sociedade modificar o homem". E acrescenta: "Isso pode aparecer utópico, mas como eu já lhe disse, eu sou artista e não político; nem sociólogo. É nessa utopia que entra a contribuição da arte

que não só testemunha o seu tempo, como tem licença poética para imaginar tempos melhores."[1]

Na realidade, a pior coisa que poderia acontecer a uma civilização seria a morte da utopia.

Mas voltemos a *Bom Tempo,* uma canção que participa do mesmo caráter de graça, ingenuidade e doçura que *A Banda* — cantada quase que com um sorriso nos lábios. Só que a *Banda* — emblema das canções de lirismo nostálgico — volta-se para o passado, enquanto que *Bom Tempo* projeta-se para o futuro.

Há aí uma leveza e um bom humor que contrastam com todas as demais canções utópicas:

"Um marinheiro me contou
Que a boa brisa lhe soprou
Que vem aí bom tempo
O pescador me confirmou
Que o passarinho lhe contou
Que vem aí bom tempo"

É a natureza (a boa brisa, o passarinho) que, mediatizada pelos seres humanos que estão mais perto dela, e que dependem do tempo no seu dia-a-dia (o pescador, o marinheiro) que prognosticam que "vem aí bom tempo".

A partir dessa primeira estrofe, a estrutura do poema repousa em duas linhas: a do princípio de realidade e a do princípio do prazer.

De um lado, a constatação de uma vida de trabalho, sofrida, cansada:

"Dou duro toda semana
Senão, pergunte a Joana
Que não me deixa mentir
...
Ando cansado da lida
preocupada, corrida, surrada, batida
dos dias meus"

1 Cf. Entrevista à Revista *365,* São Paulo, Editora ABZ, 1976, p. 303.

De outro lado — e será esse o "bom tempo" — a perspectiva aberta do "não trabalho" e, conseqüentemente, a possibilidade de curtir a vida:

"Mas finalmente é domingo
Eu naturalmente me vingo
E vou me espalhar por aí

No compasso do samba
eu disfarço o cansaço
Joana debaixo do braço
carregadinha de amor
Vou que vou
Pela estrada
Que dá numa praia dourada
Que dá num tal de fazer nada
Como a natureza mandou
Vou satisfeito
A alegria batendo no peito
O radinho contando direito
A vitória do meu tricolor
Vou que vou
Lá no alto
O sol quente me leva num salto
Pro lado contrário do asfalto
Pro lado contrário da dor
...
Mas uma vez na vida
Eu vou viver a vida
Que eu pedi a Deus".

De um lado, o duro da semana, o quotidiano: a lida corrida, a civilização, a dor; de outro lado, o domingo, o prazer, que se desdobra em samba, amor, não fazer nada, natureza, futebol (mais especificamente: vitória do Fluminense, acompanhada pelo radinho de pilha), praia dourada — tudo isso sintetizado em "viver a vida/que eu pedi a Deus".

Coerentemente com a polarização entre "princípio de prazer" e "princípio de realidade", há uma dicotomia entre natureza e cultura, ou melhor, entre natureza e civili-

zação. O prazer está não apenas "do lado contrário da dor", como todos sabemos, mas "do lado contrário do asfalto", isto é, no pólo oposto da civilização. Ao trabalho (fundamento da civilização, componente instituidor do princípio de realidade), configurado no "duro da semana", na "lida corrida, surrada, batida", contrapõe-se "nunca fazer nada/como a natureza mandou". O domingo (com os componentes que lhe são próprios: o samba, o amor, o futebol, a praia, o sol) fica no fim de uma estrada que leva "Pro lado contrário do asfalto/Pro lado contrário da dor".

A felicidade aqui é a nível da curtição de um domingo de praia. Pois se é verdade que "praia dourada" é uma metáfora da natureza, da liberdade e do prazer, ela deve ser *também* lida ao pé da letra — como, aliás, as demais metáforas da canção. Há um certo nível, em que os termos devem ser atualizados em sua literalidade. Vejamos a primeira estrofe: a brisa realmente *sopra* (e dependendo da sua direção, pode significar condições climáticas diferenciadas); o pescador e o marinheiro, pela própria profissão, devem estar aptos a decodificar os sinais da meteorologia, de que estão em estreita relação de dependência. É pertinente, então, que seja a eles que a brisa e o passarinho "contem"[2] que "vem aí bom tempo". "Bom tempo", então é, num primeiro nível, tempo na sua dimensão meteorológica, apenas. Tempo de sol, tempo firme. Num segundo nível, é *bom tempo* de vida — no sentido de férias, de lazer — a "vida que eu pedi a Deus", na expressão do Autor. Evidentemente, resta o salto para um terceiro nível — que não foi dado aqui — para um "bom tempo" socializado, tal como aparecerá em *O Que Será* — a grande canção utópica e que, como bem observa Chico em entrevista ao *Folhetim*,[3] diz a mesma coisa que *Bom Tempo*, só que noutra linguagem. Evidentemente, tanto *Bom Tempo* quanto *O Que Será* (cuja análise segue mais adiante) são utópicas; só que *O Que Será* é épica, enquanto *Bom Tempo* é individualizada. Em *O Que Será* o discurso utópico se abre, magnificamente, para imagens da comunhão e da coletividade; é o canto em que os oprimidos e os subversivos são alçados à categoria de protagonistas da História. Aqui, em *Bom Tempo*, se se diz a mesma coisa, é em diapasão ingênuo e em registro individual. Não há a intensidade dramática de *O Que Será*. Em outras palavras: *Bom Tempo* é *O Que Será* em ritmo de maxixe.

2 "Um passarinho me contou" é, além disso, uma expressão popular para designar algo que se sabe, mas cuja fonte não se quer revelar.

3 Cf. Entrevista a Tarso de Castro, *Folha de São Paulo*, 11/9/1977: "Ela (*Bom Tempo*) diz a mesma coisa que *O Que Será* noutra linguagem, e as pessoas vieram pichar, porque era uma música otimista, uma coisa assim e tal".

Uma das grandes constantes da canção utópica — pelo menos tal como ela aparece em Chico Buarque — é a proposta do homem como um ser livre — liberado do trabalho desumanizante e escravizador. "Hoje a cidade está parada": é assim que começa a canção *Primeiro de Maio*, composta em parceria com Milton Nascimento. E aqui manifesta-se o parentesco dessa canção com *Bom Tempo*, havendo em ambas um parêntese no trabalho: numa tematiza-se o domingo; noutra, o feriado.

Ambas encaminham a uma conclusão: é necessária uma suspensão do quotidiano esfalfante, para que o homem possa viver outras dimensões — sobretudo o amor. Pois numa economia subordinada ao primado do lucro, o trabalho tornado alienado dissociou-se inevitavelmente de qualquer dimensão criativa; dissociou-se do amor e do prazer. Assim, numa vida toda aferida pela atividade da fábrica, subordinada ao "princípio de desempenho", o erotismo só se viabiliza quando o trabalho cessa:

"Hoje a cidade está parada
E ele apressa a caminhada
Pra acordar a namorada logo ali
E vai sorrindo, vai aflito
Pra mostrar, cheio de si,
Que hoje ele é senhor de suas mãos
E das ferramentes

Quando a sirene não apita
Ela acorda mais bonita
Sua pele é sua chita, seu fustão
E bem ou mal, é o seu veludo
É o tafetá que Deus lhe deu
E é bendito o fruto do suor
Do trabalho que é só seu"

Em *Primeiro de Maio* sugere-se uma dissociação entre amor e trabalho, que evoca acentos marcusianos: "O conflito entre sexualidade e civilização", diz Marcuse, "desenrola-se com esse desenvolvimento da dominação. Sob o domínio do princípio de desempenho, o corpo e a mente passam a ser instrumentos de trabalho alienado; só podem funcionar como tais instrumentos se renunciam à liberdade do sujeito-objeto libidinal que o organismo humano primariamente é e deseja."[4]

Quando "a cidade está parada" — isto é, quando a fábrica está parada — o homem recupera o seu corpo na dimensão criativa; recupera a posse de si próprio ("cheio de si"), de suas mãos e de seus gestos, dos quais é destituído no trabalho da fábrica. Como diz o texto, ele vai mostrar que *é senhor* das suas mãos e das ferramentas: o distintivo característico do *Homo Faber*. Ferramentas são, na definição clássica, um prolongamento das mãos humanas. Mas aqui há nelas, além disso, uma inequívoca sugestão fálica, que se verá reiterada na última estrofe:

"Hoje eles hão de consagrar
O dia inteiro pra se amar tanto
Ele, o artesão
Faz dentro dela a sua oficina
E ela, a tecelã
Vai fiar nas malhas do seu ventre
O homem de amanhã"

Ferramentas: o instrumento de lidar com a realidade, de trabalhá-la, de penetrá-la. De criar. No contexto da relação amorosa, trata-se, no limite, de criar algo absolutamente artesanal (e que, assim, opõe-se à "linha de montagem", ao trabalho em escala industrial, que é aquele da fábrica): uma criança. E o corpo da mulher torna-se uma oficina, em que a ferramenta masculina opera.

4 Marcuse: *Eros e Civilização*, cit. p. 59.

Por seu lado, quando a fábrica está parada — textualmente: "Quando a sirene não apita", a mulher recupera o seu corpo na dimensão da beleza:

"Ela acorda mais bonita"

E há aqui toda uma expansão de imagens que são desdobramento do sema têxtil (— levando a supor que a namorada é operária de uma indústria de tecidos? Não importa.):

"Sua pele é sua chita, seu fustão
E bem ou mal, é o seu veludo
É o tafetá que Deus lhe deu"

Chita, fustão, veludo, tafetá: há toda uma gradação, um progressivo aumento de qualidade dos tecidos que aí surgem, da chita que é o pano mais rústico, a veludo e tafetá, fazendas de roupa de festa (de "roupa de domingo"...).

Essas imagens de tecido, que emprestam uma tônica predominantemente têxtil à segunda estrofe, prefiguram a bela metáfora de gestação com que o poema finaliza:

"E ela, a tecelã
Vai fiar nas malhas do seu ventre
O homem de amanhã".

Assim, "tecelã" é desenvolvimento do sema "tecido", bem como "fiar", ou "malhas". As imagens vão-se sucedendo, engendrando-se umas às outras.

Há um paralelismo estrutural em que repousa o poema: se a primeira estrofe tem como referente "ele", e a segunda, "ela", a terceira diz respeito aos dois: "eles". Todas as estrofes se iniciam por um índice de uma *situação temporal:*

"Hoje a cidade está parada" (v. 1 da 1.ª estrofe)
"Quando a sirene não apita" (v. 1 da 2.ª estrofe)
"Hoje eles hão de consagrar" (v. 1 da 3.ª estrofe).

Podemos nos perguntar por que considerar *Primeiro de Maio* como uma canção utópica, se há nela esse vigoroso e reiterado *hoje*. É que, ao final, o poema se abre para o futuro e para a esperança. Trata-se, evidentemente, do presente — mas de um presente grávido de futuro. Literalmente, trata-se da gestação da esperança:

"E ela, a tecelã
Vai ficar nas malhas do seu ventre
O homem de amanhã"

Na utopia, conciliam-se presente e futuro. E que outra metáfora mais expressiva dessa conciliação, que a gravidez?

O poema se abre, pois, para a Utopia — sustentando o "princípio Esperança". Pois a Esperança, como o mito de Pandora nos conta, é o bem que resta aos homens. Mas há uma dialética na Esperança, que pode ser apreendida das duas versões desse mito. Na versão de Hesíodo, ela é figurada como um dos muitos males da caixa de Pandora, equiparada à preocupação, à enfermidade, à angústia. Por que a Esperança como um mal? Diz Bloch que é por causa do que ela carrega de enganoso, de "consolador" da inação, e pela impotência que pode representar.

Mas há também uma versão helenística posterior, em que o dom de Pandora é apresentado não como uma caixa de desgraças, e sim uma caixa de bens, de prendas de felicidade. Segundo esta versão, também estes escapam da caixa, perdendo-se entre os homens. Como único bem no fundo da caixa, resta a Esperança. Registremos isso: a Esperança = o único bem que resta aos homens.

Podemos, em Chico Buarque, acompanhar as duas figurações da Esperança, cristalizadas nas duas versões do mito grego: a Esperança na sua face negativa, que, no limite, induz à passividade e à inação (cf. a crítica contundente ao eterno esperar de *Pedro Pedreiro;* ou a de *Bom*

Conselho, reversão da sabedoria proverbial: "Quem espera nunca alcança") e a Esperança na sua dimensão positiva, a tensão para algo que ainda não aconteceu, a categoria do "ainda não consciente" de que fala Ernst Bloch:[5] a utopia de *O Que Será* — tensão para um futuro absoluto; ou a utopia de *Primeiro de Maio* — proposta de um presente prenhe de futuro. Nestes dois últimos exemplos, trata-se de uma Esperança que não é consolo, mas que dá sentido à História.

Mas, deixando para discutir mais adiante essas duas abordagens da Esperança dentro da obra de Chico, volto especificamente para *Primeiro de Maio.* E aproveitando a deixa oferecida por Pandora, faço uma leitura dessa canção num outro nível — o mítico. Vamos lê-la à luz do mito de Pandora.[6]

Pois nessa canção, que tem como personagens um homem e uma mulher, trata-se basicamente de dois elementos: trabalho e fecundidade — motivos associados na narrativa de Pandora, que, em Hesíodo, aparece junto com a de Prometeu. Os temas de Prometeu e Pandora, diz Vernant, são partes constituintes de uma única história, a da miséria humana.[7] Ambos evocam um antigo tempo, em que não havia sofrimento, doença e morte entre os homens; em que não havia o trabalho. Segundo o mito de Prometeu, Zeus, para se vingar do roubo do fogo, destina a raça humana ao trabalho, "escondendo dos homens sua vida, *bíos,* isto é, o alimento". E daí advém uma série de conseqüências para a raça humana — todas com origem na existência de Pandora, a primeira mulher: doenças, velhice, morte, angústia quanto ao futuro, sofrimento. Assim, tanto o trabalho como Pandora, a mulher, são a contrapartida do roubo do fogo, feito por Prometeu. Da mesma maneira que agora, finda a idade de ouro pelo

5 Cf. Ernst Bloch: Capítulo "Descoberta do ainda-não-consciente". *In: Le Principe Espérance,* Paris, Gallimard, 1976.

6 A leitura desse mito é toda calcada na interpretação que dele faz Jean Pierre Vernant em *Mythe et Pensée chez les Grecs.* 2.ª ed., Paris, Maspero, 1965.

7 J. P. Vernant, cit. p. 38.

gesto desafiador do Titã, os homens deverão buscar nas profundezas da terra a sua alimentação escondida (lido de uma outra maneira: da mesma maneira que, doravante, o sustento do homem, e toda a riqueza, terão o trabalho como condição), assim também, depois do roubo do fogo, os homens não nascerão mais espontaneamente, diretamente, da terra. Com Pandora, a mulher, eles deverão submeter-se ao nascimento pela gestação e, conseqüentemente, ao envelhecimento e à morte. Produção da civilização e reprodução da vida estão, assim, indissoluvelmente ligadas, como na nossa canção em análise.

Diz Vernant: "Le lien entre la fonction de fécondité et la fonction de travail s'exprime d'une autre façon encore dans le mythe de Pandora. Pandora signifie 'celle qui donne tout'; dans une ancienne représentation on l'appelle Anésidora 'celle qui fait sortir les présents des profondeurs', c'est à dire la déesse de la terra qui préside à la fécondité. Mais elle apparaît en même temps dans le mythe comme un produit de l'art: elle est l'oeuvre d'un démiurge qui la fabrique avec de la terre, et qui est tantôt Hephaïstos tantôt Prométhée ou même Épiméthée. On la voit, sur des vases peints, émerger de la terre travaillée avec des maillets: Épiméthée brandit le sien. Chez Hésiode, Pandora est l'oeuvre de Hephaïstos qui forge aussi pour elle une couronne d'or où sont représentés avec l'apparence de la vie les animaux qui peuplent la terre et la mer. Athena a tissé la robe et le voile dont elle est parée, elle lui a enseigné l'art du tissage."[8]

Podemos assim ver como o recurso ao mito faz surgir insuspeitadas articulações entre as imagens escolhidas por Chico e Milton, tal como essa da mulher a quem foi ensinada pela deusa a arte da tecelagem. Ou, em outras palavras: a primeira mulher é tecelã...

Além disso, lendo *Primeiro de Maio* à luz da narrativa de Hesíodo, descobrimos que aquilo que parecera dissociado (o trabalho e o amor), a nível do mito é indissoluvelmente ligado: trabalho e fecundidade são funções absolutamente complementares. Poderíamos nos perguntar

8 Jean Pierre Vernant: *Mythe et Pensée chez les Grecs*, cit. p. 187-8.

por que a diferenciação: de um lado, a perspectiva histórica; de outro, a perspectiva mítica. Evidentemente, a nível do mito — categoria de se pensar os primórdios da Humanidade — não existe a realidade histórica da dominação e da repressão (traduzido em termos mais precisos; a luta de classes). Assim, o mito não contradiz a história, pois o conflito excludente não é entre amor e o trabalho, mas entre o amor e o trabalho *alienado* — aquele que, como diz Marcuse, é fruto da "mais repressão", submetido ao "princípio de desempenho".

Mas retomemos a leitura do mito. Em Pandora, figura-se a ligação da mulher com a fecundidade e o trabalho; e a ligação da mulher com a Esperança: foi ela que abriu a tampa da fatídica caixa de males (de bens?) que se espalharam entre os homens, restando ao fundo unicamente aquilo que Bloch chamou de "o mais humano de todos os sentimentos": a Esperança. Em mais de um nível, surge a dialética do positivo e do negativo nesse mito. E como Pandora, que, nos termos de Hesíodo, é definida como um "mal amável" — literalmente: "mal tão belo, reverso de um bem";[9] que é ao mesmo tempo flagelo e maravilha, a esperança pode ser também contrastiva e contraditória. Equiparada às doenças, fadigas, angústia e morte, ou... o único bem que resta aos homens?

Em *Primeiro de Maio* a proposta final da gestação do "homem de amanhã" num mundo em que só quando a sirene não apita o homem se torna senhor do seu corpo, e a mulher pode ser bela — ou em outros termos, a gestação da Esperança num mundo adverso — ecoa algo semelhante ao nascimento final de *Morte e Vida Severina*, o Auto de Natal de João Cabral de Mello Neto, que Chico musicou. Pois aí, depois da apresentação de toda aquela miséria contundente, que leva o retirante Severino a perguntar a Mestre Carpina se valia a pena continuar a viver, nasce uma criança. E Carpina, o pai dessa criança, fala a Severino:

"É difícil defender,

9 *Teogonia, apud* Jean Pierre Vernant: *Mythe et Pensée chez les Grecs*, cit. p. 38.

só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela, a vida, a respondeu
com sua presença viva."

Essa criança receberá a homenagem dos vizinhos e amigos, solidários da mesma miséria, que fazem o elogio de sua formosura:

"De sua formosura
deixai-me que diga:
é tão belo como um sim
numa sala negativa.
É tão belo como a soca
que o canavial multiplica
Belo porque é uma porta
abrindo-se em mais saídas.
Belo como a última onda
que o fim do mar sempre adia.
É tão belo como as ondas
em sua adição infinita.
. . .
É belo porque com o novo
todo velho contagia."[10]

Assim como *Morte e Vida Severina, Primeiro de Maio* não se fecha com a proposta de uma práxis política que venha a sanar os males sociais apontados. Realmente, o discurso da arte não é o discurso da sociologia ou da política, mas o discurso do Desejo. Por isso, tanto *Morte e Vida Severina* como *Primeiro de Maio* se abrem, ao final, para a Esperança, com a proposta da vida "na sua presença viva", numa postura utópica que salva do fatalismo.

10 João Cabral de Mello Neto: "Morte e Vida Severina". *In: Poesias Completas,* Rio de Janeiro, Sabiá, 1968.

O que importa é, mesmo com todas as condições adversas, levar a chama para a frente:

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

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

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

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

(*Vai Levando,* de Chico e Caetano)

Há, assim, essa dialética da Esperança que, à base de qualquer utopia, é a alavanca do progresso humano, mas que pode ser também a panacéia para o consolo de todos

os males, escamoteando uma luta eficaz. Pois se a perspectiva de uma gestação é a vitória de Eros e, portanto, da Vida na plenitude de seu poder de renovação, por outro lado a perspectiva de uma gestação pode significar a reprodução... da miséria:

"E a mulher de Pedro
Está esperando um filho
Pra esperar também"

adverte-se-nos Chico em *Pedro Pedreiro,* talvez a mais contundente crítica à esperança, de toda sua obra, a canção da espera desesperançada — e em que surge, pela primeira vez, esse personagem popular que iria fazer carreira na canção de Chico Buarque:

"Pedro pedreiro, penseiro
Esperando o trem
Manhã, parece, carece
De esperar também
Para o bem
De quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro pedreiro fica assim pensando
Assim pensando, o tempo passa
E a gente vai ficando pra trás
Esperando, esperando, esperando...
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento
Desde o ano passado 'para o mês que vem'"

A repetição dos "esperando, esperando, esperando..." é extremamente funcional, fundamental para essa sensação de algo que é reiterado indefinidamente. Quando se pensa que se chegou ao final dos "esperando" do Pedro, ele volta a esperar, às vezes as mesmas coisas. Isso alongou muito a canção (58 versos!), convencendo-nos de que a espera do Pedro é realmente muito e muito comprida, interminável.[11]

11 Isso provocou, inclusive, um episódio que vem engrossar o folclore relativo às canções de Chico: tendo sido combinada uma apresentação de *Pedro Pedreiro* na televisão, por volta de 1965, ainda no ensaio, o apresentador do programa, assustado com a demora da espera do Pedro, aconselhou a Chico que fizesse o pedreiro "esperar um pouco menos"... Evidentemente, dada a recusa do Autor, não houve a apresentação de *Pedro Pedreiro* naquele programa.

Pois o pedreiro, nessa poesia de crítica social, que usa como instrumento a desmitificação da esperança e do esperar, espera, além do trem, o aumento, o Carnaval, a sorte grande, a morte, a festa, o dia de voltar pro Norte.

É importante notar-se que a

"Manhã, parece, carece
De esperar também"

— o "dia-que-virá" (topos da canção brasileira de protesto)[12] custa para vir para Pedro, e não vem mesmo até o fim.

Mas de repente, no meio da canção, quase que se resvala para a utopia:

"Pedro não sabe, mas talvez no fundo
Espere alguma coisa
Mais linda que o mundo
Maior que o mar"

Mas quando a esperança parecia abrir-se num diapasão à altura daquilo que é exigido pelo ser humano, sobrevém a crise:

"Mas pra que pensar se dá
Um desespero de esperar mais
Pedro pedreiro quer voltar atrás
Quer ser pedreiro pobre e nada mais"

De novo, processa-se um retraimento no objeto da espera de Pedro, que volta à situação de ficar

12 Cf. Walnice Nogueira Galvão: "MMPB: uma Análise ideológica". *In: Saco de Gatos,* São Paulo, Duas cidades, 1976.

"Esperando enfim
Nada mais além
Da esperança aflita, bendita, infinita
Do apito de um trem"

E o homem se reduz, dolorosamente, nos versos finais da canção, ao

"Pedro pedreiro, pedreiro esperando
Pedro pedreiro, pedreiro esperando
Pedro pedreiro, pedreiro esperando o trem
Que já vem, que já vem, que já vem..."

No entanto, essa crítica ao esperar é retomada, na obra de Chico, de uma maneira ainda mais agudizada, num trechinho de *Gota d'Água*, escrita mais de dez anos depois de *Pedro Pedreiro*. Na resposta que Jasão, o compositor popular, dá à caracterização do brasileiro feita por Creonte, o dono do conjunto habitacional da Vila do Meio-Dia, que escorchava os moradores com juros altíssimos, sugere-se que Pedro Pedreiro é todo povo brasileiro:

"Não, ele não é isso, seu Creonte
O que tem aí de pedra e cimento
estrada de asfalto, automóvel, ponte,
viaduto, prédio de apartamento,
foi ele quem fez, ficando co'a sobra
E enquanto fazia, estava calado,
paciente. Agora, quando ele cobra
é porque já está mais do que esfolado
de tanto esperar o trem. Que não vem..."

Enquanto o trem de *Pedro Pedreiro* (uma síntese do povo) acabava vindo ("Que já vem, que já vem, que já vem" — é assim que finaliza a canção) — dez anos depois, em meio a todos os percalços da vida política e social do país, o processo de desmitificação se acentua e, sabe o pedreiro, o trem não vem mais. E então, "esfolado de tanto esperar o trem", ele começará a "cobrar". Em termos do percurso poético de Chico Buarque, isso significará a passagem da variante utópica à vertente crítica de

suas canções. Pois — apesar de todas as imbricações entre nostalgia/utopia/crítica, e apesar de podermos antes falar num percurso em espiral do que numa trajetória linear, de fato é na sua produção mais tardia que a crítica social de Chico Buarque se intensificará.

No entanto, antes de passarmos para a vertente da crítica social direta, resta examinar a grande canção utópica de Chico Buarque, que é *O Que Será:* projeção para um futuro absoluto, para aquilo que só pode existir por enquanto na fantasia, mas de que os homens se nutrem para o seu enfrentamento com a realidade.

O Que Será se inscreve na categoria do "ainda não consciente"[13] que, para Ernst Bloch é a categoria instituidora da Utopia: a tensão para algo ainda não acontecido, para um futuro ainda não conquistado. Já houve quem tenha definido a Utopia como o "espaço do desejo".[14] E como tal se apresenta essa canção: o espaço privilegiado em que tudo aquilo que é recalcado, reprimido, emerge à flor do texto (À Flor da Terra/à Flor da Pele, diz Chico).

Mas *O Que Será* só pode ser plenamente entendida se devidamente localizada na obra de Chico Buarque: seguindo-se à época das "canções de protesto", esta representa uma grande catarse. Pois aí os elementos configuradores da canção de repressão: o grito calado, o desejo atado, a pulsão vital silenciada — todo esse silêncio irá explodir:

"O que será que será
Que andam *suspirando* pelas alcovas
Que andam *sussurrando* em versos e trovas
Que andam combinando no breu das tocas

13 Cf. Ernst Bloch: *Dialettica e Speranza*. Firenze, Vallecchi Editore, 1967.

14 Cf. Alfred Doren: "Espaço e Tempo do Desejo". Berlim, 1925, da edição alemão de *Utopie, apud* Arnhelm Neusüss: *Utopia*, Barcelona, Barral, 1970.

Que anda nas cabeças, anda nas bocas
Que andam acendendo velas nos becos
Que estão *falando alto* pelos botecos
E *gritam* nos mercados"[15]

"Suspirando", "sussurrando", "falando alto", gritam": há na ruptura do silêncio toda uma gradação, um progressivo expandir de uma força poderosa, invencível, incoercível, que emana das coisas, pois "está na natureza". Uma explosão absolutamente irresistível, em que o erótico e o político convergem num mesmo movimento liberador cósmico.

Com a estrutura de uma *adivinha, O Que Será* é uma charada épica, visionária, em que emerge o Eros do povo. Filia-se a essa modalidade de literatura oral, uma forma de composição eminentemente popular (o que é? o que é?) e, no entanto, velha como o mundo — ou, pelo menos, velha como a civilização ocidental. Com efeito, uma das mais antigas adivinhas que se conhece é o enigma que a Esfinge propõe a Édipo:

"O que é, o que é?
Aquele que anda
De manhã com quatro pés
Ao meio-dia, com dois
E pela tarde, com três?

Como se vê, por detrás do lúdico de sua formação, a adivinha pode abrigar as inquietações metafísicas fundamentais da raça humana...[16]

Segundo a estrutura tradicional da adivinha, além da fórmula universal para se iniciar (a mais comum das quais é *o que é, o que é),* há todo um processo de aproximações da essência do objeto a ser adivinhado. Aproximações, achegos, que se fazem através de perguntas que cercam o objeto, de vários lados, e cada vez mais proximamente — ora pela via positiva (dando, por exemplo, a função da coisa a ser adivinhada), ora pela via negativa (o que a coisa não tem). Assim, as perguntas que constituem a charada podem ser agrupadas em blocos diferentes, a que correspondem torneios sintáticos diferentes.

Tomemos então o primeiro bloco (acima transcrito), versos 2 a 8. Pergunta-se o que será aquilo que provoca determinadas ações humanas. Ações tendendo a expressar algo, e que remetem a dois registros: à esfera erótica (suspiros, alcovas, sussurros) e à esfera da insurreição, da conspiração política, do levante popular (combinando no breu das tocas; becos; o que anda nas cabeças, anda nas bocas). Não uma "revolução" de gabinete, mas aquela que se decide nos becos das ruas. Em seguida (verso 9), uma afirmação solta, desvinculada de qualquer esquema de rimas, e absolutamente enfática:

"Que com certeza está na natureza"

Natureza: o que é instintivo, a nível do *id,* das pulsões vitais não domesticadas.

O segundo grande grupo abarca as definições pela negativa:

"O que não tem certeza, nem nunca terá
O que não tem conserto, nem nunca terá
O que não tem tamanho"

(versos 11-13)

A esse grupo virão se acrescentar mais dois, do mesmo tipo, espalhados quase simetricamente ao longo do poema: respectivamente, versos 24-26 e versos 36-38:

"O que não tem decência, nem nunca terá
O que não tem censura, nem nunca terá
O que não faz sentido"

15 Grifos meus.

16 "Nas adivinhas é que vamos encontrar o mecanismo da formação das idéias e dos conceitos formulados por analogia, antinomia ou assimilação, evidenciando o formidável poder de descrição ou definição que possui o povo". (José Coutinho de Oliveira, *apud* Câmara Cascudo: *Literatura oral no Brasil.* 2.ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio-MEC, 1978.

e

"O que não tem governo, nem nunca terá
O que não tem vergonha, nem nunca terá
O que não tem juízo"

Como se vê, aquilo que é o objeto da charada se configura *contra* tudo que é *cultural*. Opõe-se, assim, a categorias que rapidamente se transformaram em valores burgueses, tão altamente manipuláveis: certeza, conserto, tamanho (— instaurando, assim, o risco em aberto, a falta de segurança, aquilo que afronta as minhas necessidades estabilizantes, aquilo que me escapa, que eu não consigo abarcar); decência, censura, sentido, governo, vergonha, juízo (as instâncias repressivas da moral convencional, o espírito cartesiano, o superego castrador). "O sentido, como o pensamento lógico são expressões da burguesice", diz Mário de Andrade.[17] E continua: "A burguesice renega as vaguezas, as evanescências; é antimusical por excelência, porque não há como a semicultura para insular a compreensão na terra curta do pensamento lógico". A essência de *O Que Será* cada vez mais se configura como o não razoável, a subversão por excelência, como o domínio das forças pulsionais desatadas, não circunscritas: o id pulsante. Em outras palavras, o domínio daquilo que "com certeza está na natureza".

Mas retomemos o poema no seu desenvolvimento linear — o terceiro grande bloco:

"O que será que será
Que vive nas idéias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
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"

17 Mário de Andrade: nota 5 do Capítulo "Castro Alves", de *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins, s.d.

Todas as aproximações convergem para o seguinte: o que é aquilo que está presente em certo tipo de pessoas, constituindo o núcleo essencial de sua ação? Que pessoas? De um lado, os amantes, os poetas delirantes, os profetas embriagados; de outro lado, mutilados, infelizes, meretrizes, bandidos e desvalidos.

No entanto, antes de passarmos a uma análise dessa "população", é importante registrar a correspondência entre os blocos 1 e 3 — quase que de verso a verso, apenas deslocados na sua seqüência:

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 vive nas idéias desse amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Está no dia-a-dia das meretrizes
Que está na fantasia dos infelizes
Que está na romaria dos mutilados
Que juram os profetas embriagados
No plano dos bandidos, dos desvalidos.

É como se a estrofe 3 explicitasse quem são os sujeitos das ações configuradas na primeira estrofe: Quem é o sujeito de "andam suspirando pelas alcovas"? Os amantes. Quem é o sujeito de "andam sussurrando em versos e trovas"? Os poetas mais delirantes. Etc.

Vamos nos deter mais demoradamente sobre esse primeiro grupo de gente, nas quais se "realiza" o objeto da adivinha.

Os *amantes:* os únicos dessa categoria que não necessitam de nenhum adjetivo, enquanto poetas e profetas têm a sua dimensão não racional reforçada pelos epítetos "delirantes" e "embriagados", respectivamente. Os amantes são aqueles que vivem no mundo de Eros, no mundo do princípio do prazer; que vivem na sua vida a dimensão da paixão.

Os *poetas delirantes:* o poeta é aquele que, fazendo estalar os limites do real, tenta fazer aflorar aí o princípio do prazer, tenta trazer ao plano da linguagem a imagem do desejo. Pois a arte, como afirma Freud, é uma reconciliação dos dois princípios: de prazer e de realidade. O poeta estabelece uma tensão entre a imagem do desejo, o invisível, e a realidade. O poeta é Orfeu, que desce à noite dos infernos para recuperar Eurídice, o fantasma do dese-

jo. Embora a regra de Hades lhe dite que não deverá olhá-la, se quiser trazê-la à superfície, Orfeu, no entanto, já às portas do Inferno, volta-se para vê-la e assim a perde para sempre. Vejamos a leitura que disso faz Lyotard: no poeta, a vontade de *ver* a figura ultrapassa a vontade de poder trazê-la à luz do dia e, portanto, de mostrá-la aos outros. Orfeu a vê, mas, assim, não consegue trazer Eurídice ao plano da linguagem. Do corpo despedaçado do poeta, no entanto, elevar-se-á um canto.[18]

A função da arte seria, então, propiciar o "retorno do reprimido" — o que nem sempre é realizável, porque se trata da tensão, da mediação entre dois planos dificilmente conciliáveis. O escopo da arte, substitutivo do jogo infantil, para Freud, seria, assim, o de fazer as pessoas sonharem, realizando-lhes os desejos. Ela contesta o princípio da realidade, ao representar a ordem da sensualidade — nas palavras de Marcuse, "a lógica da gratificação contra a repressão".[19] Não se pode esquecer que "estética" = pertinente à Beleza e à Arte, etimologicamente se religa a "pertinente aos sentidos". Há ainda aí um outro aspecto importante a ser observado, que é o da função libertária da arte.

Passemos aos "profetas embriagados". Profeta, no sentido bíblico, é aquele que denuncia, que contesta o poder, apontando as injustiças. No sentido etimológico: do verbo *profemí* = dizer ou anunciar diante de; falar em nome de. Profeta é aquele que mostra publicamente, que coloca diante dos olhos de todos; que mostra pela palavra, que faz compreender. Aquele que fala *frente a* (frente às injustiças, frente aos poderosos) e que fala *em nome de* (em nome daqueles que não podem falar). Profeta não é somente aquele que anuncia o futuro, mas que denuncia o presente. Mas aqui é também importante esse sentido de "anunciador do futuro", pois *O Que Será* participa de um clima escatológico, de fim dos tempos, uma espécie de

18 J. F. Lyotard: *Dérive à partir de Marx et Freud.* Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.

19 Marcuse: *Eros e Civilização.* Rio de Janeiro, Zahar, 1968, p. 165.

concretização da "consciência antecipadora".[20] No caso, trata-se especificamente de profetas *embriagados:* marcados pelo elemento órfico, participantes do mundo dionisíaco.

Mas resta o segundo grupo de personagens, nas quais se realiza(rá) a utopia: mutilados, infelizes, meretrizes, bandidos, desvalidos. Em outras palavras: os marginais. Aqueles que foram mutilados física e socialmente, que estão à margem do mundo do poder; quem "não tem nada pra perder".[21] Diz Marcuse que a moralidade castradora da civilização interditou de tal maneira o uso do corpo como instrumento de prazer, que esse uso se manteve como "infeliz privilégio de prostitutas, degenerados e pervertidos".[22]

Em *O Que Será* pode-se apreender como a postura utópica ilumina a face sombria da História: os marginalizados. Ela dá voz àqueles que em geral não têm voz. É só o discurso utópico que transforma párias sociais em protagonistas da História — como na *Internationale,* em que são convocados os "damnés de la terre" e os "forçats de la faim", com a proposta de uma grande subversão (subversão tomada literalmente, no sentido etimológico):

"Foule esclave, debout, debout
Le monde va changer de base
Nous ne sommes riens, soyons tout"

Há uma relação direta entre o profeta (no sentido daquele que prognostica o futuro) e os que sofrem — uma relação apontada por Alfredo Bosi,[23] que foi buscá-la num

20 Cf. Ernst Bloch: *L'Esprit de l'Utopie.* Paris, Gallimard, 1977.

21 Cf. *Cordão,* de Chico Buarque:
"Pois quem tiver nada pra perder
Vai formar comigo um imenso cordão"

22 Marcuse: *Eros e Civilização,* cit. p. XVII.

23 Alfredo Bosi: "Um Testemunho do Presente", Prefácio ao livro de Carlos Guilherme Mota: *Ideologia da Cultura Brasileira,* 2.ª ed., São Paulo, Ática, 1977.

sermão de Vieira, e retomada por José Miguel Wisnick,[24] que a aplica a Chico Buarque.

Talvez seja o caso de transcrever aqui esse trecho citado por Bosi, do sermão de Vieira — o da Terceira Dominga do Advento:[25]

"Os discursos de quem não viu, são discursos; os discursos de quem viu, são profecias.

Os antigos, quando queriam prognosticar o futuro, sacrificavam os animais, consultavam-lhes as entranhas, e conforme o que viam nelas, assim prognosticavam. Não consultavam a cabeça, que é o assento do entendimento, se não as entranhas, que é o lugar do amor; porque não prognostica melhor quem melhor entende, senão quem mais ama. E este costume era geral em toda a Europa antes da vinda de Cristo, e os portugueses tinham uma grande singularidade nele entre os outros gentios. Os outros consultavam as entranhas dos animais, os portugueses consultavam as entranhas dos homens. A superstição era falsa, mas a alegoria era muito verdadeira. Não há lume de profecia mais certo no mundo que consultar as entranhas dos homens. E de que homens? De todos? Não. Dos sacrificados. (...) Se quereis profetizar os futuros, consultai as entranhas dos homens sacrificados: consultem-se as entranhas dos que se sacrificaram e dos que se sacrificam; e o que elas disserem, isso se tenha por profecia. Porém, consultar de quem não se sacrificou, nem se sacrifica, nem se há de sacrificar, é não querer profecias verdadeiras; é querer cegar o presente, e não acertar o futuro".

A transcrição, embora longa, é pertinente: em *O Que Será* é muito clara a sugestão de uma leitura do futuro nas entranhas dos que sofrem.

24 Cf. José Miguel Wisnick:
"Chico Buarque, artesão habilíssimo, lê as entranhas dos homens: sua lírica dramática é extremamente sensível ao corpo que sofre e goza. Sua poesia-música está cheia de imagens de contundência e de intensidade corporal: ela capta a *entranha sensível*, e por isso é tão fina para o *erótico*, o social (lendo o futuro tal como ele se escreve nas vísceras dos que sofrem) e o *feminino*. ("O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez", *in: Anos 70 — Música Popular*, Rio de Janeiro, Europa, 1979-80).

25 *Apud* A. Bosi: "Um Testemunho do Presente", cit. p. XVII.

Resumindo: *O Que Será* se perfaz naqueles que escapam ao domínio frio e meticuloso da razão (e sabemos em que medida razão e poder são uma só coisa). A grande Utopia se realiza em todos aqueles que estão fora do princípio de realidade, que habitam o mundo do princípio do prazer. Naqueles que contestam o poder, apontando as injustiças; e naqueles que sofrem as injustiças: a população dos guetos. Numa palavra: na radicalidade dos subversivos. E aqui se toca numa dessas situações em que radicalismo político implica em radicalismo moral.

Antes de passarmos para o próximo grande bloco, outro verso "isolado": "Em todos os sentidos". Em todos os sentidos da palavra "sentido": na totalidade de seus significados, mas também "em todos os órgãos dos sentidos", nessa proposta de se resgatar o corpo total, restaurado em sua plenitude. Esse verso isolado (verso 26) é correspondente a outro verso também solto (verso 9), já analisado: "Que com certeza está na natureza". Ambos têm o mesmo *status* no interior do poema, e a esse paralelismo formal corresponde uma relação semântica. O mundo dos sentidos é o mundo da natureza. *O Que Será* propõe a reconciliação do Homem e da Natureza nessa exaltação triunfal que é o mundo órfico:

"O que será que será
Que todos os avisos vão evitar
Porque todos os sinos irão repicar
Porque todos os hinos irão consagrar
E todos os meninos irão desembestar
E todos os destinos irão se encontrar
E mesmo o Padre Eterno, que nunca foi lá
Olhando aquele inferno, vai abençoar".

Esse quinto grande bloco configura o caráter de coisa incoercível, inevitável, na sua consagração final pelos risos, sinos e hinos: a explosão de Eros triunfante, a instauração da ordem da sensualidade contra a ordem da razão — numa festa livre, dionisíaca, que, não obstante, receberá a bênção divina.

"E todos os meninos vão desembestar": não apenas as crianças não serão mais reprimidas, mas a criança que habita no fundo de cada homem aflorará. A criança era a personagem que tinha ficado faltando no conjunto de seres nos quais a utopia de *O Que Será* se perfaz. *Seres* ainda não encouraçados, nos quais o fluxo vital (ainda) não sofreu mais sérios ataques. Através dos meninos, o lúdico se reinstaura.

E com esses "meninos", recoloca-se o problema do futuro, já aventado ao se tratar dos profetas. Pois o objetivo dessa adivinha está latente, mas não realizado; está tendido para o futuro. Isso é reforçado pela forma verbal privilegiada nessa última estrofe, que é o futuro perifrástico (verbo ir + infinitivo): vão desafiar, irão repicar, irão consagrar, vão desembestar, irão se encontrar, vai abençoar; além, é claro, da própria fórmula introdutória da Adivinha: *O que será que será*. "A essência não é o pretérito", — são as palavras com que Bloch finaliza seu Prólogo ao *Princípio Esperança* — "pelo contrário, a essência do mundo está à frente." [26]

E o futuro são as crianças. Há aqui acentos reichianos e nietzschianos [27] que nos acercam do topos dos "meninos" do futuro" — a quem Reich dedicou uma de suas últimas obras, *O Assassinato de Cristo*, e em quem ele via como que uma reserva de Vida; e de quem Nietzsche fala, referindo-se ao "país de meus filhos", em *Assim Falou Zaratustra:*

"São para mim uns estranhos, e zombam de mim os contemporâneos, para os quais antes o meu coração me impelia; e estou exilado das pátrias e das terras maternas.

Assim, a única coisa que amo é o *país de meus filhos*, o inexplorado, no mais longínquo dos mares: esse é o país que busco, e que buscam minhas velas.

26 Ernst Bloch: *Le Principe Espérance*. Paris, Gallimard, 1976, p. 29.

27 Aproximação feita por Roger Dadoun, no Capítulo "Niños del Porvenir" do livro *Cien Flores para Wilhelm Reich*, Barcelona, Anagrama, 1978.

Por meus filhos, quero redimir-me de ser o filho de meus pais, e por todo o futuro, quero redimir este presente.

Assim falou Zaratustra."

À luz de um texto desses, entende-se um pouco mais por que a charada proposta por Chico Buarque tem a forma de futuro — "O que será que será", e não a clássica "o que é, o que é:

"e por todo o futuro, quero redimir este presente".

Há algo de redenção na sobrevinda desse futuro absoluto de *O Que Será*. As figuras da liberdade e da comunhão dos seres — não tendo um passado que as avalize — só podem ser projetadas para um futuro ainda inconquistado, mas vivo na fantasia e no desejo humanos. Diz Adorno que "num estado de não-liberdade, a arte só pode sustentar a imagem da liberdade na negação da não-liberdade." [28]

A sobrevinda de Eros é um fato apocalíptico nesse mundo regido pelo "princípio de desempenho" e pela "mais repressão". Um Apocalipse já prognosticado na belíssima *Rosa-dos-Ventos* (do quarto disco, 1970):

"E do amor gritou-se o escândalo
Do medo criou-se o trágico
No rosto pintou-se o pálido
E não rolou uma lágrima
Nem uma lástima
Pra socorrer

E na gente deu o hábito
De caminhar pelas trevas
De murmurar entre as pregas
De tirar leite das pedras
De ver o tempo correr

Mas, sob o peso dos séculos
Amanheceu o espetáculo

28 Adorno: "Die Gegangelt Musik", *in: Der Monat V*, 1953, p. 183, *apud* Marcuse: *Eros e Civilização*, cit. p. 135.

Como uma chuva de pétalas
Como se o céu vendo as penas
Morresse de pena
E chovesse o perdão

E a prudência dos sábios
Nem ousou conter nos lábios
O sorriso e a paixão

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

Numa enchente amazônica
Numa explosão atlântica
E a multidão vendo em pânico
E a multidão vendo atônita
Ainda que tarde
O seu despertar."

Há aqui uma "comoção cósmica" (a calma dos lagos zangou-se, a Rosa-dos-Ventos danou-se, o leito dos rios fartou-se), um desencadear dos elementos da *natureza:* uma enchente amazônica, uma explosão atlântica. Há algo de "fim dos tempos", de escatológico, de apocalíptico, no momento em que a multidão vê, em pânico, atônita, "ainda que tarde/o seu despertar". De novo, em Chico Buarque, a confluência do erótico com o político: o escândalo do amor (verso 1) converge com a inequívoca referência política dos últimos versos. Esse "ainda que tarde" é uma indisfarçável citação do lema libertário da Inconfidência Mineira (e, portanto, referência a um caráter popular insurreicional): "Libertas quae sera tamen": Liberdade *ainda que tarde.*

Mas há uma radical diferença entre *Rosa-dos-Ventos* e *O Que Será* quanto ao que diz respeito ao desempenho vital do "povo" ou da "multidão". Se no primeiro poema literalmente "chove dos céus" o perdão, e a multidão,

atônita, em pânico, *vê* (= assiste a) o seu despertar, em *O Que Será* essa força de libertação emana das gentes, se traduz em gesto e grito, em expansão vital. A libertação, tanto aqui como lá, não se fará apenas em termos de uma "revolução política", mas se configura como uma explosão dionisíaca — semelhante ao "Carnaval" de *Quando o Carnaval Chegar,* ao "Vendaval" de *Cordão,* ao "coro a cantar" de *Apesar de Você.* Em todas essas canções, passa o sopro do mundo dionisíaco, do mundo órfico. Pois Orfeu é o arquétipo do poeta como *libertador,*[29] o instaurador de uma ordem do mundo, que é a ordem sem repressão.

O Que Será sugere a existência de uma força oculta — uma força estranha — talvez a energia de que fala Dante,

"que move a terra
e move estrelas"[30]

— que move o mundo, que é o motor da História. Uma força que leva o homem, na busca insofrida da felicidade (aquilo que Freud chamaria de "demanda do prazer") à realidade do encontro — tradução do poder unificador de Eros. Chegamos assim a uma nova formulação daquela "fraternidade" presente nas primeiras composições de Chico, ingênuas e adolescentes. Detecta-se, assim, a evolução esplêndida desse "poeta social": do bom mocismo de "Marcha para um dia de sol" até esse poderoso canto utópico, que é também um ato político:

"E todos os destinos irão se encontrar."

E assim estamos muito perto da "solução" do enigna proposto por *O Que Será.* Evocando Norman Brown: "O enigma da História não está na Razão, mas no Desejo, não no trabalho, mas no Amor."[31]

29 Marcuse: *Eros e Civilização,* cit. p. 154.

30 Agradeço ao Prof. Boris Chnaiderman a sugestão de utilizar para esses versos famosos a tradução de Haroldo de Campos.

31 Norman Brown: *Vida contra a Morte,* Petrópolis, Vozes, 1972, p. 32.

Vimos em que medida *O Que Será* configura o mundo dionisíaco, órfico, opondo-se assim ao mundo prometéico, mundo do trabalho. Mas essa experiência órfica de *O Que Será* só se realizará em plenitude se acontecer no mundo de Prometeu — mundo da civilização, do trabalho e da produção. Se conseguir desagrilhoar o corpo vergado sob o trabalho alienado, e restaurá-lo em sua totalidade.

Assim, há uma articulação importantíssima na poética de Chico Buarque: o diálogo textual entre *O Que Será* e *Linha de Montagem,* a canção que ele dedicou aos metalúrgicos em greve do ABCD paulista.[32]

Deverá passar pelo universo de *Linha de Montagem* o sopro órfico de *O Que Será* — que, aliás, comparece explicitamente citada no refrão da canção dos metalúrgicos:

"Eu não sei bem o que seja
Mas sei que seja o que será
O que será que será que se veja
vai passar por lá"

E onde é que é esse "lá": o complexo industrial do ABCD paulista, o mundo onde "opera o operário", a fábrica, local onde o indivíduo vê a maior parte de sua vida triturada, consumida, confrangida.

O trabalho alienado, desprovido de sentido, de produção fragmentada, como é o da linha de montagem, é configurado no poema pelas palavras fragmentadas, palavras partidas — que, no entanto, formam em cada verso uma unidade maior e plena — essa, com sentido. Com outro sentido:

"Linha linha de montagem

32 Essa canção iria ser apresentada ao público por Chico Buarque, pela primeira vez, a 20 de abril e depois a 27 de abril de 1980, no *Show de Vila Euclides* — espetáculo musical cuja renda seria encaminhada ao Fundo de Greve dos metalúrgicos. No entanto, o *show* — que iria ter lugar em São Bernardo, no Estádio de Vila Euclides (cujo nome, aliás, está para ser mudado em "Estadio 1.º de Maio") — foi proibido, duas vezes, pela Polícia Federal e pelo DEOPS de São Paulo, apesar de já terem sido vendidos mais de 100.000 ingressos.

A cor a coragem
Cora coração
Abecê abecedário
Opera operário
Pé no pé no chão

Eu não sei bem o que seja
Mas sei que seja o que será
O que será que será que se veja
vai passar por lá

Pensa pensa pensamento
Tensus tem sustento
Fé café com pão
Com pão com pão companheiro
Para paradeiro
Mão ir mão irmão."

Nessas palavras desmembradas, que se articulam numa unidade maior e aí ganham sentido, encontra-se o exercício da etimologia lúdica de Chico Buarque. Por vezes, filologicamente corretíssima, como é o caso de "A cor a coragem". Na palavra *coragem,* há *cor,* do latim *cor, cordis* = coração. Mas Chico joga, no caso, com a homografia. Cor (ó) = coração é lido *cor* (ô) — no sentido de colorido, sobretudo porque precedido do artigo *a*. O Autor trabalha, então, com o deslize desses dois sentidos de *cor.* A ligação a esse sema de "colorido" reaparece no verso três: "Cora coração". O coração que cora (isto é, que ganha cores) é o coração invadido pelo afeto; o coração que, re-erotizado, se deixa emocionar vitalmente, que se deixa apaixonar. É a proposta presente em *O Que Será — À Flor da Pele:*

"o que será que me dá
que me bole por dentro
será que me dá
que brota à flor da pele
será que me dá
e que me sobe às faces
e me faz corar."

Outro exemplo de exercício lúdico é "Mão ir mão irmão" — etimologia fantasiosa, mas extremamente pertinente: irmão é aquele que vai mão na mão. Por outro lado, em "Com pão com pão companheiro", Chico encontra um respaldo filológico para a fragmentação a que submete a palavra: companheiro, na origem, é aquele que come o pão junto.

Mas não é só a nível lexical que a atomização do trabalho alienado (ou, num outro registro, o corpo despedaçado de Dionísio) é figurada: a linha de montagem contamina também a *sintaxe* do poema. Assim como há, em cada verso, pedaços de palavras que se reorganizam numa unidade maior, cobrando sentido, há também, a nível semântico, fragmentos de idéias, pensamentos soltos que se articularão com outros, esparsos ao longo das estrofes, criando uma unidade plena. Por exemplo, o verso "Para paradeiro" da segunda estrofe deverá ser rearticulado com toda a estrofe 4, com a estrofe 6, com o refrão, para ter seu sentido integralmente revelado.

As duas primeiras estrofes (cujos versos começam, respectivamente, por "Linha linha de montagem" e "Pensa pensa pensamento") obedecem a procedimentos que evocam muitos dos processos da poesia concreta. Senão, vejamos: utilização da palavra atomizada, desintegrada; desvendamento das relações gráfico-fonéticas das palavras — palavras que "entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma totalidade sensível verbivocovisual"[33]; ainda poderíamos ver aí a "rejeição de uma estrutura orgânica",[34] em proveito de uma estrutura matemática. No entanto, uma separação radical da mirada concretista: aqui, a vontade de construir não supera a vontade de expressar.

Nas demais estrofes, a sintaxe discursiva é retomada;

33 Augusto de Campos, *in:* A. de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos: *Teoria da Poesia Concreta,* São Paulo, Duas Cidades, 1975.

34 Haroldo de Campos, *in:* A. de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos: *Teoria da Poesia Concreta,* cit.

mas o que importa, olhando-se o poema como um todo, é a criação de uma supersintaxe, em que tudo aquilo que era paratático, disperso, fragmentado, se conecta a nível do conjunto do poema, unidade plena.

E poderia haver algo de mais órfico do que essa dialética de fragmentação e unificação? A paixão de Dionísio é isso: o deus despedaçado e ressurgido na sua plenitude; o pressentimento, nesse culto sempre renovado, de uma unidade restaurada.

Em *Linha de Montagem* o corpo humano, dessexualizado na sua utilização quase que exclusiva como instrumento de trabalho, há de ser recuperado, primeiro fragmentadamente, depois como corpo total: coração, pé, mão, cabeça... *gente.* E uma gente "maior":

"Cora coração
...
Pé no pé no chão
...
Mão ir mão irmão
...
As cabeças levantadas
...
E a gente...
... sai maior"

Mas esse resgate do corpo total tem uma condição: o *não* radical, a rejeição do maciço poder repressor e explorador do mundo do capital, aquilo que Marcuse chama de "A Grande Recusa":

"Para paradeiro"

Pois o corpo humano submetido à máquina é índice do corpo humano submetido à mais-valia. Impõe-se a resistência, a rebeldia contra a máquina:

"As cabeças levantadas
Máquinas paradas
Dia de pescar
Pois quem toca o trem pra frente

Também, de repente
Pode o trem parar"

O homem rebelado contra a máquina significa a revolta contra um tipo de civilização baseada na labuta, na luta sofrida, no trabalho desconectado de suas raízes vitais, no Eros reprimido e subjugado e agrilhoado. E com a máquina parada, instaura-se o

"Dia de pescar"

— o espaço privilegiado — o lazer — em que o homem poderia realizar as suas dimensões plenas de ser humano — fora do círculo de Sísifo do trabalho alienado.

Asim, a recusa, a revolta, não é somente a rebeldia contra a máquina[35] concretamente considerada, isto é, o instrumento do trabalho do operário, mas contra o mecanismo social: a máquina política, a engrenagem social que engole a gente.

"E a gente dessa engrenagente dessa
engrenagente
Dessa engrenagente dessa engrenagente sai maior."

35 Cf. resposta de Lula ao entrevistador da *Manchete* (10/6/79), que lhe perguntara como é o relacionamento do trabalhador com a máquina:

"É, de fato, torturante. O homem fica muito subordinado à máquina. Ele é preparado para se adaptar à capacidade de produção da máquina. Se essa capacidade é de 10.000 peças, o homem tem de produzir aquelas 10.000 peças — tem que rebolar para conseguir essa quantidade. No caso do torneiro mecânico — e de outros profissionais — é um pouco diferente, porque o trabalho exige conhecimento técnico. Mesmo assim, não há liberdade para fazer a peça conforme a capacidade e a resistência física da pessoa, porque o tempo é marcado. Quando chega a peça a ser feita, a gente já estranha, pois o nosso tempo de serviço vai ser calculado por um cara que nunca mexeu com a peça. Essa gente calcula, por exemplo, duas horas para a peça. Se fazemos em menos de duas horas, sabe o que acontece? A peça seguinte àquela terá prazo menor. E quando se gasta três horas, por exemplo, para um serviço marcado para duas, a chefia vem em cima, diz que estamos fazendo corpo mole." (*Apud* Lula — Luís Inácio da Silva — *Entrevistas e Discursos,* org. João Guizzo e outros, ABCD — Sociedade Cultural, São Bernardo do Campo, 1980.

Precisaria ficar explicitado aqui que a pessoa humana, nesse contexto, torna-se parte de uma engrenagem que a devora? Precisaríamos recorrer às fortes imagens de Fritz Lang, em *Metrópole,* no delírio de uma das personagens, em que a Máquina torna-se um Moloch que engole os operários? Engrenagente: engrenagem, engana, a gente, gangrena...

Mas o mundo do trabalho (onde domina o princípio de realidade) não se contrapõe irreconciliavelmente a Eros (princípio do prazer): o conflito é entre o "princípio de desempenho" (o trabalho alienado) e Eros.[36]

Com efeito, no pensamento freudiano, as relações humanas associadas ao trabalho podem brindar uma considerável descarga de impulsos libidinais. Mas a produção fragmentada, os gestos mecanicamente repetidos (a racionalização tayloriana!), o esgotamento do corpo, a morte do pensamento e da sensibilidade[37] transformam o que poderia ser uma relação nutritiva com a natureza e com a realidade num fator de embrutecimento e de alienação.

Por isso, a liberação proposta em *O Que Será* tem que passar por *lá:* o lugar onde a alienação se atualiza. Pois "a energia erótica dos instintos de vida não pode ser libertada sob as condições desumanizantes da afluência lucrativa".[38]

Mas essa passagem do Eros órfico, libertador, no mundo do trabalho, não é sem conseqüências. Resgata da alienação:

36 Cf. Marcuse: *Eros e Civilização,* cit., p. 60 (nota).

37 Cf. Simone Weil: "O esgotamento acaba por me fazer esquecer os verdadeiros motivos de minha estada na fábrica, torna quase invencível para mim a tentação mais forte que esta vida inclui: a de não pensar mais, o único meio de não sofrer com ela. Só no sábado de tarde e no domingo é que minhas lembranças voltam — farrapos de idéias! — que me lembro de que sou também um ser pensante. Pavor que me domina quando constato a dependência em que me acho das circunstâncias exteriores: bastaria que elas me obrigassem um dia a um trabalho sem repouso semanal — o que, afinal de contas, sempre é possível, e eu me transformaria numa besta de carga, dócil e resignada." (*A Condição Operária e Outros Estudos sobre a Opressão,* org. Ecléa Bosi, Paz e Terra, 1979, p. 79.)

38 Cf. Marcuse: *Eros e Civilização,* cit..

"Pensa pensamento"

faz emergir a solidariedade no interior da própria classe:

"Com pão com pão companheiro"
...
"Mão ir mão irmão"

redevolve ao ser humano sua dignidade:

"As cabeças levantadas"

recorta no quotidiano o mundo do lazer (com o reconhecimento de que o homem não é apenas o instrumento que move a máquina):

"Dia de pescar"

e, enfim, instaura a ordem da festa, o mundo dionisíaco, nos seus dois elementos configuradores:

a dança: "Sambe, sambe São Bernardo"
e a embriaguez: "Quando for, me chame
Pra tomar um mé"

Vimos demoradamente, ao tratar do poema anterior, quais as personagens nas quais "acontece" *O Que Será:* de um lado, os amantes, poetas delirantes, profetas embriagados e meninos; de outro lado, os marginais (mutilados, desvalidos, bandidos, meretrizes) — em outras palavras: aqueles que estão à margem da vida econômica. Qual a "população" de *Linha de Montagem?*

"Gente que conhece a prensa
A brasa da fornalha
O guincho do esmeril
Gente que carrega a tralha
Ai, essa tralha imensa
Chamada Brasil"

— gente que faz um contraponto radical às personagens

de *O Que Será:* a raça de Prometeu, que se opõe à descendência de Dionísio. Não nos podemos esquecer de que o mundo de Prometeu é o da civilização, do fogo civilizado, fogo aprisionado e cativado e a serviço do homem: a "brasa da fornalha". (Estamos no universo dos metalúrgicos.) Foi Prometeu quem propiciou aos homens o gênio criador da técnica.

Com efeito, num primeiro momento poderia parecer que a população do mundo do trabalho e da produção, o operariado, o proletariado, teria ficado à margem da convulsão dionisíaca de *O Que Será.* Mas talvez até não se trate de "um outro tipo de gente": muitos dos proletários — a maioria, em se tratando de país do Terceiro Mundo — engrossa a população dos marginais desvalidos; mas aqui essa população é encarada com um rigor sociológico maior — eu diria mesmo, um maior rigor metodológico: ela é captada na sua expressão de classe social. Não se trata mais de "povo" genericamente considerado, ou sentimentalmente abordado, uma "aliança nacional-popular" de setores diferentes da sociedade (como aparece na proposta do "imenso cordão" dos primórdios da canção de Chico), mas de povo encarado realisticamente, na sua dimensão desmitificada de luta de classes.

Resumindo: em *Linha de Montagem,* Chico dá uma espécie de resposta à Adivinha proposta em *O Que Será:*

"O que será que será
Que vive nas idéias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Está na romaria dos mutilados
Esta na fantasia dos infelizes
Está no dia-a-dia das meretrizes
No plano dos bandidos, dos desvalidos
Em todos os sentidos
Será que será

Eu não sei bem o que seja
Mas sei que seja o que será
O que será que será que se veja
Vai passar por lá

Sambe, sambe São Bernardo
Sanca, São Caetano
Santa, Santo André
Dia a dia Diadema
Quando for me chame
Pra tomar um mé".

É isso: a proposta de instaurar a experiência órfica no mundo prometéico. Nas palavras de Norman Brown: "E se além do trabalho no fim da História existe o amor, este deve ter existido sempre desde o início da História, e deve ter sido a força oculta que fornece a energia dedicada ao trabalho e constituidora da História. Deste ponto de vista, Eros reprimido é a energia da História, e o trabalho deve ser considerado como Eros sublimado. Desta maneira, um problema não enfrentado por Marx pode ser encarado graças a Freud."[39] Parodiando a citação — e mantendo o mesmo campo semântico que ela recorta — poderia acrescentar: desta maneira, um problema não enfrentado em *O Que Será* pode ser encarado graças a *Linha de Montagem*.

39 Norman Brown: *Vida contra a Morte*. Petrópolis, Vozes, 1972, p. 32.

Vertente crítica

Para o João

"La poesía moderna oficia en el subsuelo de la sociedad y el pan que reparte a sus fieles es una hostia envenenada: la negación y la crítica. Pero esta ceremonia en las tinieblas también es una búsqueda del manantial perdido, el agua del origen."
(Otavio Paz: *Los Hijos del Limo)*

Assim como o lirismo nostálgico dominou a poesia de Chico Buarque na década de 60, passando-se em seguida para as canções utópicas, a sua produção mais recente é marcada predominantemente pela vertente da crítica social, numa trajetória que parece corresponder a um percurso pessoal e político. Não há, no entanto, repito, linearidade nesse percurso. Nostalgia, utopia e crítica delineiam uma *trajetória em espiral* em que, num progressivo expandir-se, há a retomada, sempre, dos inícios, e a volta dos temas fulcrais. Assim, a poesia de crítica social que sofre agora essa magnífica eclosão já estava presente em *Pedro Pedreiro,* de 1965, inaugurando, segundo o testemunho do próprio compositor, um caminho que ele reconhece como *seu* na Música Popular Brasileira. (Isso, para não se falar em *Marcha para um Dia de Sol,* composta quando Chico era ainda aluno de colégio.) A crítica social também permeia, com vimos, as canções utópicas, e é a razão de ser das canções de protesto.

Essa crítica sempre se recortará enquanto *denúncia* — ora configurada através da mera apresentação de uma situação quotidiana dramática ou trágica (como é o caso de *Pedro Pedreiro* e *Construção),* ora através das ricas modulações de que se reveste sua ironia (satírica, no falso adesismo de *Vence na Vida Quem Diz Sim,* paródica tal como em *Sabiá,* em *Bom Conselho* e na maior parte das

canções da *Ópera do Malandro,* alegórica em *Fazenda Modelo);* ora através desse "processo de deslocamento" que consiste no tratamento de temas candentes da temática nacional, projetada num tempo passado da história brasileira, como em *Calabar.*

Irônica, satírica, alegórica, paródica: a crítica social direta, em Chico Buarque, se fará pelo viés de uma linguagem que não poderia ser mais indireta.

Vejamos *Construção* que, junto com *Pedro Pedreiro* é uma das canções emblemáticas da vertente crítica, podendo-se enquadrar como um testemunho doloroso das relações aviltantes entre o capital e o trabalho.

Com efeito, *Construção* (1971) retoma o filão inaugurado precocemente por Chico Buarque: o da crítica social, tendo como personagem um elemento do proletariado — no caso, coincidentemente, um pedreiro. Pois o protagonista de *Construção* (que não é nomeado nenhuma vez, é apenas o sujeito oculto dos verbos na terceira pessoa) parece ser o *Pedro Pedreiro* que esperava o trem nos velhos tempos — nos idos de 65, talvez um pouco antes — e que agora cai dos "andaimes pingentes" e se despedaça.

Trata-se de um dos textos mais rigorosamente "construídos" do compositor, de estrito rigor formal e apuro técnico. Significativo, aliás, que uma de suas canções mais "engajadas" seja, ao mesmo tempo, a de mais rigoroso travejamento formal.

Mesmo tendo sido basicamente como o Autor de *Construção* que Chico se criou um lugar de cantor dos oprimidos na Música Popular Brasileira, ele recusa, terminantemente, qualquer *intencionalidade social* no ato de compor essa canção. Em entrevista concedida à revista *Status* [1], por exemplo, faz declarações bastante interessantes para se abrir o debate das relações entre "Lírica" e "Sociedade". Depois de declarar que "problema pessoal não dá samba" (o que parece ser uma tradução à brasileira do

1 Entrevista concedida a Judith Patarra, *Status,* 1973.

pensamento de Adorno, quando diz que "o conteúdo de um poema não é meramente a expressão de emoções e experiências individuais"[2], Chico diz que *Construção* não era, dentro dele, uma música de denúncia ou de "protesto". Passo a transcrever literalmente um trecho da entrevista:

— *Chico:* "Não passava de experiência formal, jogo de tijolos. Não tinha nada a ver com o problema dos operários — evidente, aliás, sempre que se abre a janela".

— *Status:* "Portanto, não havia nenhuma intenção na música."

— *Chico:* "Exatamente. Na hora em que componho, não há intenção — só emoção. Em *Construção,* a emoção estava no jogo de palavras (todas proparoxítonas). Agora, se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse... um tijolo — acaba mexendo com a emoção das pessoas."

— *Status:* "Então não se liga com intenção?"

— *Chico:* "Tudo é ligado. Mas há diferença entre fazer a coisa com intenção ou — no meu caso — fazer sem a preocupação do significado. Se eu vivesse numa torre de marfim, isolado, talvez saísse um jogo de palavras com algo etéreo no meio, a Patagônia, talvez, que não tem nada a ver com nada. Em resumo, eu não colocaria na letra um ser humano. Mas eu não vivo isolado. Gosto de entrar no botequim, jogar sinuca, ouvir conversa de rua, ir a futebol. Tudo entra na cabeça em tumulto e sai em silêncio. Porém resultado de uma vivência não solitária, que contrabalança o jogo mental e garante o pé no chão. A vivência dá a carga oposta à solidão e vem da solidariedade — é o conteúdo social. Mas trata-se de uma coisa intuitiva, não intencional: faz parte da minha formação que compreende — igual aos outros da mesma geração — jogar bola e brigar na rua, ler histórias em quadrinhos, colar, aos seis anos, cartazes a favor do Brigadeiro por causa dos meus pais, contrários ao Estado Novo."

2 T. W. Adorno. "Discurso sobre Lírica y Sociedad". *In: Notas de Literatura.* Barcelona, Ariel, 1962, p. 54.

Há nessa fala alguns pontos a serem ressaltados. Em primeiro lugar, há que se equacionar devidamente a afirmação segundo a qual não existe "intenção" na hora de criar. Pode não haver a intencionalidade de uma denúncia, de um recado político, mas, conforme o próprio Chico diz, há o artesanato verbal. E só com "emoção" dificilmente ele encontraria as proparoxítonas certas para seu desenho lógico[3] (entendido aqui no sentido saxônico de *design* = projeto), que, transfigurado pela poesia, se transformará num "desenho mágico".

Em segundo lugar, pode-se desentranhar daí uma reflexão (com toda a descontração de quem se propunha a ser publicado por *Status)* de como se faz a ligação entre o individual e o social (em termos hegelianos, a relação dialética entre a parte e o todo, entre o pessoal e o geral): aquilo que Adorno sistematizou de uma maneira definitiva no seu "Discurso sobre Lírica e Sociedade", e que servirá de respaldo para o que eu tenho a dizer. Depois de declarar que "uma corrente coletiva subterrânea funda toda a lírica individual", diz o pensador de Frankfurt que a participação da corrente subterrânea coletiva se faz graças à experiência histórica.[4] (Chico: "Se eu vivesse numa torre de marfim, isolado, talvez saísse um jogo de palavras com algo etéreo no meio... (...) Mas eu não vivo isolado. Gosto de entrar no botequim, jogar sinuca, ouvir conversa de rua, ir a futebol..."). Não é a experiência individual que vale, nem a emoção individual, continua Adorno, "mas estas não chegam a ser nunca artísticas, a menos que consigam uma participação no geral por meio, precisamente da especificação que é o seu estético tomar forma."[5]

3 À guisa de curiosidade, registro dois versos do rascunho de *Construção,* que os jornais publicaram na época:

"Pôs pedra sobre pedra até perder o fôlego"
"E o máximo suor por um salário mínimo".

4 T. W. Adorno. "Discurso sobre Lírica y Sociedad", cit. p. 63.

5 *Id., Ibidem,* p. 54.

Assim, a dimensão social toma existência, na poesia, através da linguagem (— o que é uma retomada de uma idéia do jovem Lukács, segundo a qual social na literatura é a própria forma). Em outras palavras, a linguagem é uma mediação entre o homem e a sociedade. E aqui se toca num ponto de vital importância. É por isso que naquilo que nas palavras de Chico "não passava de uma experiência formal, jogo de tijolos" — o social emergiu com tamanha força. No que Chico declara não passar de um exercício lúdico com a linguagem, num jogo de palavras, transmite-se um tal recado social.

Mas vamos examinar as peças desse explícito *jogo de palavras*[6] que é *Construção,* onde se mostra sua poderosa força artesanal. O essencial desse jogo consiste no caráter intercambiável dos termos (e, conseqüentemente, do ser humano aí em questão). As palavras finais de todos os versos, todas proparoxítonas, são substituíveis. Cabe em primeiro lugar perguntar por que proparoxítonas. Há algo de estranhamento numa proparoxítona, de rareza, que Chico tão bem soube capitalizar. Há nela quase que um soluço: a voz se alça e como se suspende lá em cima, caindo em dois tempos. Aliás, instituiu-se em Chico já quase uma "tradição" no manejo com as proparoxítonas, como em *Rosa dos Ventos,* com a bela seqüência das finais "escândalo", "trágico", "pálido", "lágrima", "lástima" da primeira estrofe, ou "amazônica", "atlântica", "pânico", "atônita" da última. Mesmo em trechos de prosa manifesta-se a atração (inconsciente) deste Autor pelas proparoxítonas, como na seguinte passagem de uma

6 É interessante registrar o aparecimento de uma canção como *Construção* no bojo da maré de experimentalismo formal que, vestido das roupagens de "Estuturalismo", "Construtivismo" e outros *ismos* vários, predominou entre nós nos inícios da década de 70, tanto no pensamento crítico quanto na produção literária. Estamos em pleno império da "metalinguagem", do poema que se diz a si próprio, da canção que se canta a si própria. É a fase do privilégio do código sobre a mensagem — que, no caso particular brasileiro, exerceu também a função de vávula de escape a toda uma produção de intelectuais que com a sua eventual "mensagem" garroteada pela Censura, preferiram as facilidades oferecidas pela moda ao silêncio (o que não é absolutamente o caso do autor de *Construção*).

entrevista à revista *Manchete,* em que aquilo que Chico fala do filme "Quando o Carnaval Chegar" pode ser exatamente aplicado a *Construção:*

"Há um clima de fantasia no filme, que não pretende ser um recado *prático.* Há uma coisa *mágica,* que não pretende ser *lógica.* Mas isso também existe em toda a minha *música.* Quer dizer, o *mágico* e o *lógico* estão juntos e se completam, inclusive, acho."[7]

Por aí pode-se ver quão forte é a postura lúdica (mesmo inconsciente) de Chico diante da linguagem.

Mas voltemos a *Construção.* Preside aí uma idéia de *combinatória* — que é, como sabemos todos, ligada à idéia de *projeto:* um desenho lógico (que se transfigurará em mágico). E — tal como se verifica nas produções concretistas — o privilégio de uma estrutura quase que matemática, em detrimento de uma orgânica. No entanto, aqui — repito o que já ficou registrado na análise de *Linha de Montagem* — a vontade de construir não supera a vontade de expressar. Há em *Construção* algo do *poeta-engenheiro* de João Cabral, do *poeta-construtor* de que fala Valéry.[8]

Esse poema de versos rigorosamente dodecassílabos obedece a um rígido esquema estrutural: um bloco de 4 estrofes de 4 versos: 1 verso isolado (verso 17); um bloco de 4 estrofes de 4 versos (que repetem os 16 versos iniciais, com exceção da última palavra de cada verso, sempre uma proparoxítona); um verso isolado (verso 34); um bloco de uma estrofe de seis versos, constituída por versos retomados do primeiro bloco (com exceção da última palavra, sempre uma proparoxítona), a saber: versos 1, 2, 6, 9, 14 e 15. Essa estrofe funciona como uma espécie de condensação ou resumo da canção inteira; um verso final isolado (verso 41).

Resumo

7 Grifos, evidentemente, meus.

8 A alusão de Valéry, aliás, sustenta-se ainda em outro ponto: numa das passagens da entrevista acima citada, Chico fala do jogo de palavras que "acaba mexendo com a emoção das pessoas": o que não é nada mais nem nada menos do que a concepção bastante valéryana de Le Corbusier, do poema como uma "máquina de produzir emoções".

Visualizando a estrutura:

Corpo fixo	*Palavras intercambiáveis*		
	1.º bloco	*2.º bloco*	*3.º bloco*
Amou daquela vez como se fosse	a última	o último	máquina
Beijou sua mulher como se fosse	a última	a única	lógico
E cada filho seu como se fosse	o único	o pródigo	
E atravessou a rua com seu passo	tímido	bêbado	
Subiu a construção como se fosse	máquina	sólido	
Ergueu no patamar quatro paredes	sólidas	mágicas	flácidas
Tijolo com tijolo num desenho	mágico	lógico	
Seus olhos embotados de cimento e	lágrima	tráfego	
Sentou pra descansar como se fosse	sábado	um príncipe	um pássaro
Comeu feijão com arroz como se fosse	príncipe	o máximo	
Bebeu e soluçou como se fosse	um náufrago	máquina	
Dançou e gargalhou como se ouvisse (fosse)	música	o próximo	
E tropeçou no céu como se fosse (ouvisse)	um bêbado	música	
E flutuou no ar como se fosse	um pássaro	sábado	
E se acabou no chão feito um pacote	flácido	tímido	bêbado
Agonizou no meio do passeio	público	náufrago	
Morreu na contramão atrapalhando o	tráfego	público	sábado

Evidencia-se aqui uma aflitiva repetitividade que, no limite, sugere o eterno retorno dos gestos sempre retomados, a mecanização do corpo e da vida. Dentro da simetria, da mesmice da estrutura sintática, das regularidades morfológicas, métricas, rítmicas e fônicas que desenham a circularidade do todo, mudam só as últimas palavras, todas proparoxítonas.

Mas os versos isolados, que falam de morte, a saber:

"Morreu na contramão atrapalhando o tráfego" (v. 17)
"Morreu na contramão atrapalhando o público" (v. 34)
"Morreu na contramão atrapalhando o sábado" (v. 41)

— *pontuam* o texto, introduzindo aí um movimento alterado.[9] Pois a partir do verso 17, a linguagem sofre uma

9 E aqui se pode tatear muito bem o parentesco da ironia com a morte, ou melhor: a ironia enquanto jogo com o instinto de morte.

desarticulação — como que imitando o espedaçamento que sofre o pedreiro com a queda. Na realidade, a morte *atrapalha*. Desorganiza o mundo, perturba o tráfego, o público, o sábado. É a grande dissonância que transtorna duplamente: pelo trambolho físico que um cadáver representa, fazendo, por exemplo, com que o tráfego tenha que ser desviado e que os carros andem na contramão (embora o texto desloque para o corpo o fato de ter caído na contramão); e ainda por um segundo aspecto: a necessidade não apenas de sobrevivência, mas também da reprodução da mão-de-obra desqualificada, sem o que o sistema entraria em colapso. Mas se a morte atrapalha, no entanto ela é o limite para o qual tende a reificação provocada pelo trabalho alienado. De "homem" o indivíduo passa a *máquina* (mundo reificado, mas com movimento) e logo a *pacote* (objeto, mas desprovido de movimento). E interessa ao público antes a máquina que o pacote.

Há assim dois grandes movimentos no texto: no primeiro deles, que compreende as quatro primeiras estrofes mais o verso 17, há uma pertinência quase impecável dos adjetivos em relação a seus substantivos, das orações subordinadas (no caso, comparativas) em relação a seus referentes. Do verso 18 em diante — isto é, depois que a morte foi introduzida no texto — a pertinência se perturba, se embaralha, revelando desarticulação. Compare-se, à guisa de ilustração, os diferentes graus de pertinência, por exemplo, entre:

a) "Sentou pra descansar como se fosse sábado" (v.9) e
b) "Sentou pra descansar como se fosse um pássaro" (v. 38); ou

a) "Dançou e gargalhou como se ouvisse música" (v. 12) e
b) "Dançou e gargalhou como se fosse o próximo" (v. 29); ou ainda

a) "E flutuou no ar como se fosse um pássaro" (v. 14) e
b) "E flutuou no ar como se fosse sábado" (v. 31).

Em todos os versos *a)*, os adjetivos ou termos comparativos são racionais, lógicos, pertinentes; nos *b)* o grau de pertinência diminui, quando não desaparece totalmente;

embora o rígido esquema estrutural da canção continue o mesmo, a nível do último termo de cada verso revela-se qualquer coisa de estranho, de desfocado, de incongruente, de inquietante — no limite, de desarticulado. É como se o corpo despedaçado do pedreiro — mimese do corpo social fragmentado, disperso e mutilado — contaminasse a linguagem do poema, desarticulando-a. Deflagra-se uma crise da linguagem.

O próprio caráter de coisa eminentemente "substituível" das proparoxítonas finais, manipuladas como tijolos, revela a sua pouca personificação. A mulher do pedreiro, tanto faz que seja a "única", ou a "última"; o filho, "único", ou "pródigo", do mesmo jeito que as paredes, "sólidas", "mágicas", "flácidas". As palavras são tão intercambiáveis quanto o ser humano reificado. E as alterações, ao fim de cada verso, são tão aleatórias que apenas reforçam a mesmice trágica daquela vida (daquela morte?). Além disso, o torneio sintático — irônico "como se" testemunha uma realidade vivida vicariamente: as personagens agem *como se* realizassem tais e tais gestos, quase que numa suposição.

Desse conjunto de realidades trocáveis, realçam-se umas tantas proparoxítonas, que aparecem com maior freqüência (três vezes cada): último, máquina, sábado, príncipe, bêbado. Todas, extremamente significativas. Com efeito, *último* (a) revela a dramaticidade da cena fatal: a personagem é flagrada nos seus gestos rotineiros, quotidianos, repetitivos, mas executados pela última vez, porque depois sobrevirá a morte. Último torna-se assim uma proparoxítona patética, à altura da tragicidade que a cena exige. Por seu lado, *máquina* traduz um dos motivos mais importantes do poema, senão o mais importante, uma vez que o homem, reduzido a um desempenho a nível de trabalho alienado, é desumanizado tanto no trabalho com no amor:

"Subiu a construção como se fosse máquina"

...

"Amou daquela vez como se fosse máquina"

— aqui, mais uma vez, uma equivalência entre o afetivo e

Vicariamente: vivido por outrem.

o social (Marcuse: "Seu desempenho erótico é posto em alinhamento com seu desempenho social"[10]), funcionando o trabalho alienado como instrumento anti-sexual privilegiado. Efetivamente, a compulsão ao trabalho dessensibiliza, embota o indivíduo (Cf. "Seus olhos embotados de cimento e lágrima"; "Seus olhos embotados de cimento e tráfego") e, no limite, o robotiza. Como pode amar um homem "embotado", isto é, que perdeu o fio, o gume, o corte — o poder de penetração?

Por isso é que *sábado* — símbolo do fim de semana e, portanto, do lazer, aparece também insistentemente. Pois sábado — que significaria a possibilidade da liberação do trabalho compulsivo — surge pela primeira vez no poema pertinentemente, como metáfora de descanso. Mas no caso de pedreiro, trata-se do lazer negado, roubado, que é reservado ao... príncipe. Assim, *príncipe,* aparecer para ressaltar o seu contrário. É referência indispensável numa sociedade de classes, marcando o grotesco da comparação.

Por seu lado, *bêbado* se remete diretamente à desarticulação. Há uma ligação eventual, sugerida, entre a bebedeira e a queda (sentou — comeu — bebeu e soluçou — dançou e gargalhou — tropeçou — flutuou — se acabou), assim como há uma ligação entre a bebedeira e o poder inebriante do ritmo. Do ritmo do trabalho mecânico, repetitivo, alienado, e que é mimetizado pelo ritmo do poema na sua repetividade. A desarticulação a que me referi pode ser figurada como uma "pertinência bêbada".

É importante observar-se que *Construção* está inserida no mesmo disco que *Deus lhe Pague,* o disco que marca o aguçamento da vertente crítica da poética de Chico Buarque. Manifesta-se, aliás, uma articulação das duas músicas, não apenas a nível temático, não apenas porque Chico as vincula, quando ele próprio as interpreta, cantando *Deus lhe Pague* ao fim de *Construção,* mas também porque há uma alusão explícita à história trágica do pedreiro nos seguintes versos de *Deus lhe Pague:*

10 H. Marcuse: *Eros e Civilização,* cit. p. 59.

"Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
Deus lhe pague"

— marcando a ligação entre a "mais-repressão" e a atividade alienada e escravizante, que destrói e aniquila — e, no limite, provoca a morte.

Há que se examinar ainda a metáfora da *queda* — que é, para Bachelard, uma realidade psíquica e social. Existe nesse poema a construção de uma queda e de uma morte, e devemos estar atentos ao realismo psicológico contido nessa metáfora. A ressonância emotiva do desfecho, no leitor, é demoradamente construída: a personagem é apresentada e ganha movimento, vida e densidade ao longo das estrofes. Suas entidades afetivas são convocadas: a mulher, os filhos. Revelam-se seus hábitos, modos de vida: basicamente os gestos no trabalho (pois todos sabemos que, na classe operária, é este o principal vínculo do indivíduo com a realidade); a hora do descanso; o que come, suas características físicas: "passo tímido", "olhos embotados de cimento e lágrimas" — a deformação corporal devida ao trabalho. "Cimento e lágrimas": junção de dois termos tão disparatados entre si, mas que formam a argamassa duma vida de pedreiro. E a queda em si é preparada, através de uma seqüência quase cinematográfica: subiu — dançou — tropeçou — flutuou — se acabou — agonizou — morreu. O pedreiro sobe para cair: é essa a única "ascensão" que a vida lhe permite. E o resultado da queda é o despedaçamento: "Este é um tempo de homens partidos", diz o Drummond de "Nosso Tempo". *Construção* é de um disco de 1971. Registremos essa data: 1971. Realmente, o mundo dos exílios, prisões, torturas e morte é um mundo dilacerado, desintegrado. Mundo da fragmentação, mundo de "homens partidos". Em *Construção* pode-se decodificar não apenas o "problema social" do operário não-qualificado, que se expõe à morte pela precariedade das condições de segurança no trabalho, mas, alargando-se o campo, pode-se ver aí a alegoria do corpo social fragmentado, de uma sociedade desintegrada e mutiladora, que *isola* os indivíduos.

Violência da metáfora da queda. Violência da vida política. Violência da vida econômica. "A economia vai bem,

mas o povo vai mal", é a frase de Medici, que serve de epígrafe para o "Milagre Brasileiro" dos inícios da década de 70. Com efeito, enquanto o Produto Interno Bruto crescia vangloriadamente, o proletariado se pauperizava: estava-se à espera de que o bolo crescesse, para depois dividi-lo. Pois o "Milagre Econômico" do começo dos anos 70 era o grande trunfo para calar a boca dos adversários do regime. Respondia-se com um argumento econômico às demandas políticas, sobretudo de aumento de liberdade. Mas o que se escamoteava, então, era o sensível agravamento dos desníveis sociais do país. Assim, se havia — para os estamentos médios da sociedade — uma "justificativa" dos agravos contra a liberdade no êxito da política financeira do governo, para o proletariado o que houve foi violência social acrescida à violência econômica.

E o pedreiro que antes de 65 ainda esperava o trem e criava a utopia de, talvez, esperar "alguma coisa mais linda que o mundo" em que vivia, em 1971 cai e se despedaça, coisificado, virando um pacote. Crise da sociedade. Crise da linguagem.

A linguagem da negatividade, que é a crítica, no entanto, nem sempre assumirá essa forma trágica. Mas sempre se configurará como ruptura: o mundo da ironia.

É ainda enquanto denúncia que vejo *Sabiá,* composta em parceria com Tom Jobim e que, injustificadamente, foi considerada "escapista" [11] no ano em que surgiu (1968). Na realidade, ela concorreu em festival com a incendida e apaixonada *Caminhando,* de Vandré, diante da qual parecia um tanto deslavada. Realmente ela mergulha num clima de nostalgia (aliás, o sentimento básico da canção parodiada) que exasperava os militantes da época. No entanto, a fina ironia que a corrói tem um potencial crítico tão contundente quanto o grito de guerra do compositor

11 Muito concorreu para tal pecha uma última estrofe, acrescentada depois da música pronta, de autoria de Tom Jobim, como se verá mais adiante.

paraibano, só que num registro que não empolga; mas ambas opõem ao discurso corrente as armas da negação.

Sabiá classifica-se, assim, como uma espécie de "Canção do Exílio", inscrevendo-se numa tradição que — para só se falar dos autores mais significativos — remonta a Gonçalves Dias ("Canção do Exílio", 1843), passa por Casimiro de Abreu ("Canção do Exílio", 1855), Oswald de Andrade ("Canto do Regresso à Pátria", 1925), Murilo Mendes ("Canção do Exílio", 1929) e chega até José Paulo Paes ("Canção do Exílio Facilitada", 1974). A Canção de Exílio se alça, assim, à categoria de um "topos" literário que foi recebendo ao longo de suas versões, tratamento temático e formal completamente diferentes. Da leitura global do elenco desses seis poemas (incluindo *Sabiá,* que é de 1968), a grande impressão que fica é a da funda diferenciação entre as duas primeiras e as demais. Evidentemente: Romantismo x Modernismo, em termos literários; em termos histórico-sociais, visão otimista de país novo x consciência pessimista de subdesenvolvimento — como aponta Antonio Candido: "Até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de 'país novo', que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possiblidades de progresso futuro. Sem ter havido modificações essenciais na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de "país subdesenvolvido". Conforme a primeira perspectiva, salienta-se a pujança natural e, pois, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta e não o que sobra".[12]

Essas diferenças entre os dois grupos de Canções do Exílio poderiam ser nucleadas em torno de dois pólos: ruptura da linguagem, a nível formal, e radical mudança de postura na avaliação da realidade "pátria", a nível temático. No entanto, não é só de diferenças que esse confronto se alimentará: todos sabemos o quanto o Modernismo recuperou do Romantismo. Todas as demais

12 "Literatura e Subdesenvolvimento na América Latina". Revista *Argumento* I, Ano I, Paz e Terra, 1973.

"canções do exílio" são calcadas na primeira, de Gonçalves Dias — que se tornou um texto clichê, arquetípico. As demais assumirão em relação a ela um inevitável tom de paródia, ora a nível de código, ora a nível de mensagem.

Não sendo autônomo, o clichê literário — que traz consigo, inevitavelmente, o seu contexto — funciona como uma espécie de citação, uma referência a certa manifestação de cultura.[13] Trata-se aqui da articulação de dois contextos: o do poema de Gonçalves Dias[14] (1843) — e o da atualidade (1968) — em que se instaura uma dialética de destruição/recuperação inerente a toda paródia. E Chico, mestre em ironia, introduzirá nesse mundo a corrosão da crítica.

13 Cf. Michael Riffaterre: *Essais de Stylistique Structurale*, Paris, Flammarion, 1971.

14 Eis a Canção do Exílio de Gonçalves Dias:

"Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá;
As aves que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar — sozinho, à noite
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores

Do confronto dos dois textos evidencia-se que Chico Barque operou, em relação ao texto clichê, uma redução a seus elementos absolutamente essenciais. A nível lexical, recuperou, além de *sabiá* (que se tornara uma espécie de *emblema* da pátria), *palmeira, flor, amor* ("ingredientes" básicos da terra natal); além disso, o advérbio *lá*. E o que é importantíssimo, recupera — embora reorientando-o radicalmente — o sema da volta. Tudo isso já é configurado nas duas primeiras estrofes:

"Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá
E é ainda lá
Que eu hei de ouvir
Cantar
Uma sabiá
Cantar
Uma sabiá
Vou voltar
Sei que ainda vou voltar

Vou deitar
à sombra de uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá
E algum amor
Talvez possa espantar
As noites que eu não queria
E anunciar
O dia"...

No entanto, a terra *atual* a que se alude neste último poema se caracteriza pela carência desses elementos configuradores:

Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras
Onde canta o sabiá."

"... uma palmeira/que já não há"
"... a flor/que já no dá"
"... algum amor/Talvez..."

Aqui, a realidade aparece desfigurada pela linguagem da ironia. Cada atributo caracterizador da terra é apresentado e é ao mesmo tempo elidido — levando a supor uma qualquer situação anômala. Introduziu-se a dissonância no seio de uma linguagem outrora plena que cantava a terra natal. Pois o torneio sintático "que já não há" leva a supor que "houve" em alguma época; "já não dá" supõe que algum dia "deu". Há uma tensão entre passado (*foi* lá que *ouvi* cantar) e o futuro (*vou voltar; hei de ouvir; vou deitar;* (vou) *colher;* não *vai ser* em vão; a nova vida *vai chegar:* a solidão *vai-se acabar),* que é o tempo verbal que domina neste poema. Enquanto a "saudade" de Gonçalves Dias tinha uma dimensão sobretudo geográfica, aqui a distância que separa o *eu* poético da terra natal não é propriamente espacial, mas temporal. O desejo aqui é menos o de uma recuperação do espaço da terra (o *lá* do poema romântico), que do *tempo* (o *já não* da atualidade). Essa tensão entre passado e futuro (saudade e anseio pela instauração de uma outra situação) leva a escamotear totalmente o presente, que não existe, simplesmente, ou que, quando aparece, vem marcado pela negação: não dá, não há.

Isso é extremamente importante e caracterizador da poética de Chico Buarque numa determinada fase de sua produção: a *negação do presente* (como ficou dito na Introdução) é a responsável pelas duas vertentes básicas da sua poética: o lirismo nostálgico (= retorno ao passado) e a variante utópica (= tensão para o futuro). O presente aqui significa Exílio — no caso, exílio interior de quem se sente "desterrado em sua própria terra".

A expressão é de Sérgio Buarque de Hollanda, referindo-se a uma questão que diz respeito ao caráter problemático do *nacional* entre nós:

"A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar,

é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto do nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem."[15]

Trata-se aqui do topos daquilo que Roberto Schwarz chamará de "idéias fora do lugar"[16] e que embasa o seu pensamento ao destacar o nexo da nossa vida social: o "descompasso ideológico", isto é, o desconcerto de uma sociedade escravista, *mais* as idéias importadas do liberalismo europeu. De onde a sensação de que, no Brasil, as idéias estão deslocadas em relação ao seu uso europeu: há um desacordo entre a situação local e o molde importado. As "nossas" coisas, assim, não seriam nossas — "Tupi or not tupi, that is the question", é o aforismo de Oswald de Andrade.

"Eu morro sufocado
em terra estrangeira"

já dissera, quatro décadas antes, Murilo Mendes, em outra "Canção do Exílio" — e onde também se opera uma destruição do nativismo, numa leitura ideológica do texto romântico, mostrando um testemunho de consciência crítica do Poeta em relação à história do seu país. Realmente, é tocante a sintonia que os poetas conseguem manter com o seu tempo, cujas linhas de força eles sabem captar e prefigurar, fiel e sensivelmente: há aqui nessa canção

15 Sérgio Buarque de Hollanda. *Raízes do Brasil,* Rio de Janeiro, José Olympio, 7.ª ed., 1973, p. 3.

16 Cf. "As Idéias fora do Lugar" *in: Ao Vencedor as Batatas,* São Paulo, Duas Cidades, 1973.

uma adivinhação do exílio, e não apenas em termos pessoais; trata-se do desterro — interior ou exterior — de toda uma geração.

No entanto, esse exílio, é bom que se observe, apenas inicialmente foi "interior" no caso de Chico Buarque, pois logo se tornaria, em termos de sua vida pessoal, bem real (o prolongamento de sua estadia na Itália). E não nos podemos esquecer de que 68 foi o marco da grande "diáspora de intelectuais", obrigados a abandonar o país, fugindo da prisão e da tortura. No entanto, mais importante do que as *condições biográficas* para a saudade (como no caso dos poetas românticos, "exilados" em Portugal), importa apontar aqui as *condições sociais* para o florescimento desta nostalgia.

Mas volto ao problema dos tempos verbais. O futuro empregado aqui é formado pelo auxilar *ir* + infinitivo — utilizado, conforme reza a gramática, "para exprimir o firme propósito de executar a ação ou a certeza de que ela será realizada em futuro próximo".[17] Assim, contrapondo-se à imprecação romântica, que coloca em mãos alheias a possibilidade de uma eventual volta à terra natal

"Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá"

aqui se manifesta uma vontade firme, que *decidiu* voltar:

"Vou voltar
Sei que ainda vou voltar"

são os versos mais reiterados ao longo das estrofes e que, conseqüentemente, carrearão um acúmulo dos sons que basicamente os constituem. Aqui também se pode apontar um exemplo de sonorização do tema — em outras palavras: o valor expressivo da sonoridade na dependência de um determinado contexto. Pois o motivo da *volta*, introduzido já pelo primeiro verso, estigmatizará toda a

17 Celso Cunha. *Gramática do Português Contemporâneo.* Belo Horizonte, Bernardo Álvares, 1972.

orquestração do poema com as fricativas *f* e *v*: *vou voltar*, *v*ou *v*oltar, *f*oi ou*v*ir, *v*ou *v*oltar, *v*ou, tal*v*ez, *v*ou *v*oltar, *v*ou *v*oltar, *v*ai, *v*ão, *f*iz, *f*iz, *f*iz, *v*ou *v*oltar, *f*icar, no*v*a *v*ida, *v*ai — o que poderia significar uma imagem sonora de rumorejo, do ruflar das asas do sabiá, que não apenas *canta*, mas *voa*.

Importa ainda observar que essa volta decidida ("E é pra ficar") se verificará não porque a terra natal apresente tais ou tais atributos (como na canção romântica), pois ela está carente deles, mas porque lá é o lugar do poeta, é lá que canta o sabiá.

Pois mesmo a possibilidade de o poeta, no presente, encontrar o terceiro elemento configurador da terra natal, amor, é colocado em dúvida:

"E algum amor
talvez possa espantar[18]
as noites que eu não queria
e anunciar
o dia..."

Essa modificação irônica, provocada pelo advérbio de dúvida relativiza o texto romântico, num procedimento semelhante ao de Oswald de Andrade, no seu "Canto de Regresso à Pátria":

"Minha terra tem mais rosas
E *quase* que mais amores"[19]

Passagem do absoluto ao relativo: é isso ironia.

Importa assinalar que, mais uma vez, é o amor que espanta as noites (e já vimos que trevas = opressão) e anuncia o dia (leia-se: libertação). De novo, e como sempre, em Chico Buarque a vinculação do afetivo com o social, do erótico com o político, do pessoal com o histórico.

18 Grifo meu.

19 Grifo meu.

Resta a ser feita uma observação que diz respeito ao acréscimo de uma última estrofe, de autoria exclusiva de Tom Jobim, e que aparece em algumas gravações de *Sabiá:*

"Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
E é pra ficar
Sei que o amor existe
Eu não sou mais triste
E que a nova vida
Já vai chegar
E que a solidão
Vai-se acabar"

Aí a volta, ou melhor, o desejo de voltar, coincide com a chegada de uma "nova vida" — que é a retomada do "dia" anunciado na segunda estrofe, e uma das metafomorfoses do "Dia-que-virá", apontado por Walnice Nogueira Galvão no já citado artigo sobre a análise ideológica da Música Popular como um dos topos da Canção de Protesto Brasileira.

Esse dia que, transfigurando a realidade, trará a nova vida tem, por si só, uma espécie de valor soteriológico e, como diz Walnice, desempenha a "função de absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico".[20] Uma vez que esse dia virá independente de qualquer ação empreendida para que chegue, a possibilidade de mudança social é mitificada, por delegar-se a uma entidade exterior a iniciativa de vir transformar a realidade. Pois às dúvidas e angústias da segunda estrofe ("E algum amor/talvez possa espantar/As noites que eu não queria...") e sobretudo da terceira, uma seqüência insegura, em que se reiteram as idéias de desengano e de perda:

"Vou voltar
Sei que ainda vou voltar

20 Walnice Nogueira Galvão. "Análise ideológica da MMPB". *In: Saco de Gatos.* São Paulo, Duas Cidades, 1976, p. 95.

Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos de me enganar
Como fiz enganos de me encontrar
Como fiz a estrada de me perder
Fiz de tudo e nada de te esquecer"

— a última estrofe contrapõe a certeza — mítica e mistificada — da volta, do fim da tristeza e da solidão:

"Sei que o amor existe
Eu não sou mais triste
E que a nova vida
Já vai chegar
E que a solidão
Vai-se acabar"

À crítica extremamente pertinente que se esboçava no miolo do poema, e que delineava uma situação em que a terra do Poeta se configurava como o espaço de uma carência seguir-se-ia, como se vê, uma certeza mítica, arrancada pelos cabelos e que, no limite, induz à passividade da espera de uma solução "deus-ex-machina". Dessa perspectiva, o elemento crítico da segunda e da terceira estrofe ver-se-ia, portanto, quase que anulado, pois a ação que normalmente deveria seguir-se à crítica de uma determinada situação histórico-social é substituída pela certeza confortável que, independendo do exercício da vontade e do agir humanos, desobriga de uma atuação a nível da práxis histórica. Ainda dessa perspectiva, encontraríamos aqui um exemplo daquilo que Umberto Eco chamou de "estruturas de consolação" — um processo pelo qual evita-se ao consumidor de uma obra (espectador, telespectador, leitor, ouvinte) que sofra além da quota quotidiana de sofrimento que já é obrigado a suportar. Por isso é que a canção, iniciada com a configuração de uma carência em que se transformara a pátria, acabaria num otimismo pouco convincente e, no limite, pernicioso.[21]

21 E além disso, basicamente responsável pela pecha de "reacionária" e "escapista" atribuída a *Sabiá.*

No entanto, mesmo se abandonarmos essa última estrofe controvertida, que não é de autoria de Chico, resta algo de contraditório nessa canção. Mas é exatamente na incongruência (que é ironia!) que radica a crítica da sociedade. É através dessa linguagem ferida de discrepância que se manifesta a contradição das condições histórico-sociais que a geraram. Pois há aí uma idéia mítica de pátria que entra em relação de contradição com a imagem de carência desenhada no poema. Há algo de dúplice, de dissimulado, de crítico. De irônico. Manifesta-se um desconcerto entre a pátria que é o objeto do desejo do Poeta ("Vou voltar/.../Para o meu lugar/Foi lá/É ainda lá/Que eu hei de ouvir/Cantar/Uma saibá") e a pátria real, saqueada ("uma palmeira/que já não há"; "a flor/que já não dá"; "algum amor/Talvez..."). Diz Octavio Paz que enquanto a analogia é o fundamento do tempo mítico, a ironia é a conseqüência da História. Aqui, fere-se uma contradição entre a pátria-Mito (que é a de Gonçalves Dias, de Casimiro de Abreu) e a pátria-História (de Chico Buarque). Uma pátria trabalhada através de uma linguagem que carrega em seu bojo a *crítica* e o *julgamento* — ambos, em grego, *krísis* = ação decisiva de discriminar = crise. A etimologia pode ser reveladora: *kríno* = julgar, separar; de onde dis*cri*minação (separação), dis*cer*nir, *cer*to. Trata-se da linguagem penetrante da ironia, que separa, que desvenda a ideologia, que desnuda: a linguagem "faca só lâmina".

Assim, a grande mudança dessa canção em relação ao texto clichê é a diferença na avaliação da terra natal, e a aspiração por uma mudança da realidade presente — não da situação subjetiva do Autor, como em Gonçalves Dias, mas da situação objetiva da realidade pátria, mudança que, só ela, propiciaria a possibilidade do fim do "exílio". A referência explícita ao "meu lugar" do verso 2, dessa perspectiva, não define em absoluto um lugar geográfico, mas diz respeito a uma *função* a ser desempenhada na sociedade; a um papel a ser exercido no processo histórico. Diferentemente do poema romântico, a "saudade" aqui não é espacial, mas social.

Haverá na obra de Chico Buaque mais de uma retomada do problema do "nacional". Se em *Sabiá* a pátria é configurada como o espaço de uma carência, como um *desejo* de pátria, em *Bye-bye Brasil,* canção feita em parceria com Menescal (trilha sonora do filme do mesmo nome, de Cacá Diegues), o enfoque é feito pelo viés da internacionalização. A consciência de perda se abriga já a partir da ironia do título; o Brasil está acabando, está-se perdendo, está sumindo: bye-bye!

Bye-bye Brasil pode ser encarado como uma crítica a um discurso desenvolvimentista, em que as idéias de "Modernização" carreiam as de perda das características nacionais, de perda cultural e de perda de autonomia.

O "fio condutor" estrutural da canção é uma conversa telefônica — que, por si só (trata-se de uma ligação Discagem Direta) é índice de "modernização" —:

"Oi, coração
Não dá pra falar muito não" (v. 1 e 2)

"Eu acho que vou desligar
As fichas já vão terminar" (v. 39 e 40)

"A última ficha caiu" (v. 50)

"Mas a ligação tá no fim
Tem um japonês trás de mim" (v. 58 e 59)

— sendo que todas as frases sincopadas, paratáticas, terão finalmente o fim abrupto, sem despedidas, das conversas telefônicas movidas a fichas.

Além de apanágio modernizador, a conversa telefônica à distância revela também um subproduto do "desenvolvimento" nacional, ou seja, o fenômeno das migrações internas quando se abrem frentes novas de trabalho, isolando os indivíduos de seus grupos sociais, desagregando núcleos familiares, separando amores e criando a solidão:

"Estou me sentido tão só
Oh tenha dó de mim" (v. 19 e 20)

"Assim que o inverno passar
Eu acho que vou te buscar" (v. 4 e 5)

"Eu penso em vocês night and day
Explica que tá tudo okay" (v. 51 e 52)

"Baby, bye-bye
Abraços na mãe e no pai" (v. 38 e 39)

"Assim que o inverno passar
Bateu uma saudade de ti" (v. 65 e 66)

"Estou me sentido um jiló" (v. 63).

Há nessa canção vários elementos da ideologia neocolonizadora. Caminham par a par os motivos da modernização (o avião, o ventilador, a moda dos patins), da *internacionalização* (as expressões em inglês, o Flipperama, a calça Lee)[22] da *invasão cultural* ("No Tabaris/o som é que nem nos Bee-Gees"), dos *atentados ecológicos* ("Puseram uma usina no mar/Talvez fique ruim pra pescar"), muitas vezes imbricados entre si. Convivem, numa fusão (ou antes, confusão) técnicas ultramodernizantes com irracionalismo. O que repercute o famoso movimento pendular entre Primitivismo e Futurismo, já devidamente deglutido pelo movimento Pau-Brasil, e mais tarde incorporado à "Geléia Geral" dos Tropicalistas e que, em *Bye-bye Brasil* pode ser assim resumido:

Usina Atômica x bênção do meu Orixá.

No processo de invasão cultural, um toque doído em relação à desculturação dos indígenas (que é o primeiro para o seu extermínio):

"No Tocantins
O chefe dos Parintintins[23]

22 Índice de "internacionalização" é ainda a incorporação do inglês à fala coloquial, corrente, aqui, bem como no verso seguinte, ou ainda no próprio título.

23 Em declaração a jornais, Chico explica que "por necessidade de rima" teve que pôr a tribo dos Parintintins no Tocantins: "Que o Dary Ribeiro me perdoe", diz ele. O que não passa de um caso de "licença poética" no domínio da Antropologia...

Vidrou na minha calça Lee"

Tratando do mesmo problema, embora em outro registro, com os versos

"No Tabaris
o som é que nem nos Bee-Gees"

Chico enfoca o problema da indústria cultural como veículo da perda da autonomia cultural. Um dos versos mais repetidos ao longo dessa canção,

"Eu vi um Brasil na T.V."[24]

condensa páginas de reflexão sobre o assunto. Alfredo Bosi, num texto sobre Cultura Popular fala daquilo que seria uma "fatalidade do capitalismo introjetada em todos os países de extração colonial": "O poder econômico expansivo dos meios de comunicação parece ter abolido, em vários momentos e lugares, as manifestações da cultura popular, reduzindo-as à função de 'folclore para turismo'. Tal é a penetração de certos programas de Rádio e T.V. junto às classes pobres, tal é a aparência de modernização que cobre a vida do povo em todo o território brasileiro que, à primeira vista, parece não ter sobrado mais nenhum espaço próprio para os modos de ser, pensar e falar, em suma, viver, tradicional-populares."[25]

É por isso que, no meio de tudo, emerge a consciência instintiva e confusa da perda, sob espécie de *saudade:*

"Eu tenho saudade da nossa canção
saudades de roça e sertão"

24 Provavelmente, padrão Globo de qualidade.

25 Alfredo Bosi. *Cultura Popular,* texto (mimegrafado) que integra o Projeto "Filosofia de Educação Basileira", coordenado pelo Professor Durmeval Trigueiro Mendes, da Fundação Getúlio Vargas — a ser publicado pela Editora Civilização Brasileira (p. 137).

— o que traduz certa sensação difusa (e na realidade falseada) sobre o genuíno nacional: por que estaria ele na "roça" e no "sertão", e não na vida urbana? Chico mostra, assim, uma certa leitura do nacional (nacional-popular?) que se torna tanto mais provocante quanto vindo, como vem, de um poeta-compositor (dos mais estigmatizados como "brasileiro") eminentemente citadino que confessa ser seu samba "urbano, cheirando a chaminé e a asfalto"[26]

Pois não é à toa que o verso 60 diz que

"Aquela aquarela mudou"

— não apenas no sentido "pictório" e, portanto, geográfico, de uma paisagem agredida e violentada pelo capitalismo predatório e antiecológico e pela "modernização" desvairada; mas também mudou a *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso, em que era cantado o

"Meu Brasil brasileiro"

e que agora, não sendo mais "terra de samba e pandeiro", vê seu ritmo correndo o risco de ser substituído por um som "que nem nos Bee-Gees". Há mais um elemento a ser examinado, em relação a esse verso: no *Novo Dicionário da Língua Portuguesa,* de Aurélio Buarque de Hollanda, eis a definição de "Aquarela", item 4: "Visão alegre ou otimista de uma época, uma situação, um lugar, etc." Evidentemente, a "visão otimista" sofreu rudes golpes, como já referi páginas atrás, na análise de *Sabiá:* da imagem de "país de futuro" cantado euforicamente pelos nossos poetas e sambistas de antanho a "país subdesenvolvido", "país colonizado", ou, numa linguagem ainda mais atualizada, "país dependente" e "periférico" medeiam algumas décadas, os avanços do capitalismo imperialista, e também — por que não? — o amadurecimento de uma consciência política.

26 Cf. discurso proferido por Chico Buarque na Câmara Municipal de São Paulo, quando lhe foi conferido o título de Cidadão Paulistano, em 1967. (*Jornal da Tarde,* 29/12/67.)

Assim, enquanto a canção estadonovista de Ari Barroso desenha o perfil de um "Brasil Grande", cantado enfaticamente na sua natureza e na sua gente, e prestes a se inserir no rol das "nações modernas", agora o que se vê é uma linguagem corroída e corrosiva, sob a aparente "neutralidade" da apresentação:

"Deu pane no ventilador"

e

"Puseram uma usina no mar
Talvez fique ruim pra pescar".

As melhorias técnicas — apanágio do "progresso" que a civilização acarreta — são apresentadas ao mesmo tempo que a sua contrapartida — no entanto, sem o *mas,* que foi abolido. O tom não poderia ser mais seco. E no entanto, a ironia cava fundo. Há um mundo de subentendidos nesse "talvez fique ruim pra pescar" que introduz a dissonância na idéia de "progresso" que a usina atômica poderia representar.

Não é outro, aliás, o discurso do "brado ecológico" que é *Passaredo,* em que são convocados praticamente todos os passarinhos locais — pelo menos todos os que se encontram nos dicionários e nas matas do Brasil — para serem advertidos contra o perigo que representa o homem — o homem como agente do capitalismo selvagem e predatório. A estrutura da canção é extremamente simples: consta da advertência aos passarinhos, no sentido de fazê-los fugir da presença ameaçadora: "foge", "vai", "some", "anda", "te esconde", "voa", "toma cuidado", "bico calado" (expressão que deve ser tomada, dolorosamente, na sua literalidade), pois

"O homem vem aí".

Em resumo: denuncia-se um divórcio entre o Homem e a Natureza que, representada pelos passarinhos, é escorraçada e silenciada. Traduz-se a luta travada pela natureza, que se vê emudecida diante dos agravos do capitalismo

predatório, através do seu agente, o homem — que consiste numa das versões da "cultura de resistência" de hoje em dia: a preocupação ecológica, nascida da necessidade de defesa contra o industrialismo desenfreado e brutal.[27]

Volto a *Bye-bye Brasil* e ao exercício da ironia que aí se insinua. "Talvez fique ruim pra pescar". É exatamente isso a ironia: do grego *eironeia* = ação de interrogar, fingindo ignorância, ou que diz menos do que aquilo que se pensa. De novo, e como sempre, a crítica fina, corrosiva, penetrante: um discurso cindido, desagregado. Agora, diante das ameaças de poluição ecológica, seria quase impossível deixar "cantar de novo o trovador/à merencória luz da lua"[28] aquelas "fontes murmurantes" onde Ari Barroso matava a sua sede. Como vai ficando cada vez mais complicado (embora não impossível) cantar um "Brasil, terra boa e gostosa".

Assim, aquilo que era duplicação da linguagem da situação — a *Aquarela* de Ari Barroso, de 1939, data do Estado Novo, época que traduzia uma determinada fase de acumulação do capital, e em que a canção popular fora instrumentada para difundir a ideologia doutrinadora do Estado — torna-se aqui a linguagem da ironia.

Mas será sobretudo nas peças de teatro, que começarão a surgir em 1973, portanto mais ou menos no início da segunda metade da produção que constitui o objeto deste ensaio (de 64 a 80), que o problema do Nacionalismo — mais abrangentemente: do Nacional-Popular[29] — se colocará mais à flor da pele, ou antes, mais à flor do texto.

27 No entanto, um exemplo de absorção da crítica pelo sistema: uma das companhias imobiliárias cariocas — dessas que exercem magnanimamente seu poder predatório e devastador, batizou seu empreendimento, exatamente, de "Passaredo". Impunemente.

28 Disco *Aquarela do Brasil* — Gal Costa, Polygram, 6485 216, Rio de Janeiro, 1980.

29 Haveria que se enfrentar ainda em Chico Buarque o problema do nacional-popular, não só por ser um assunto que aflora insistentemente em tempos de abertura, como se propõe a ser este que estamos

Mais sem nuanças, eu diria mesmo quase que programaticamente. Nelas, encontramos Chico como um agente ativador da memória nacional, da memória histórica — e isso numa época em que tudo se faz para matar a memória, para sepultar o passado, mergulhando-nos num presentismo devorador, em que qualquer manipulação se torna mais viável. Assim, quando Chico se volta, nas suas peças, para o passado, não será para mergulhar nele, mas para entender melhor o presente.

Em *Calabar,* peça escrita em 1973, mas que por problemas de censura só em 1980 pode ser conhecida pelo público, Chico Buarque e Ruy Guerra tratam especificamente do problema do nacionalismo — mas abordado de uma perspectiva que se propõe a ser do povo. É assim que Bárbara, logo no início da peça, encara o público e pede atenção:

"Não a atenção que costumais prestar aos oradores sacros. Mas a que prestais aos charlatães, aos intrujões e aos bobos da rua." Isso significa postular, por parte do espectador, do leitor, uma certa atitude. Isso significa dizer que, se o seu teatro não é escrito *para o povo* (nossa realidade social ainda não comportaria isso), no entanto se pretende "em nome do povo". E Chico Buarque torna-se épico.

A peça *Calabar* permite a discussão do nacional como valor não definido; ou como valor negativo. Preocupa-se com a emergência de uma identidade nacional em perspectiva histórica. Em *Calabar* coloca-se a pergunta: o que é a pátria? Quando Calabar "trai" os portugueses, passando para o lado dos holandeses, está traindo a pátria? Mas não é apenas essa personagem que vive o dilema. A

vivendo (— quase que se torna necessário repensar o popular e o nacional como bandeira comum a todas as oposições — malgrado os riscos de deslize para... nacionalismo/populismo), mas porque, mais do que qualquer outro compositor brasileiro, Chico é estigmatizado como nacional/popular. Estigma que, por sinal, ele endossa prazerosamente — vide entrevista ao Canal Livre da TV Bandeirantes — Canal 13, no dia 3/11/80.

confissão que Matias de Albuquerque, por exemplo, faz ao religioso português que acompanhava as tropas ("Oh, pecado infame, a infame traição de colocar o amor à terra em que nasci acima dos interesses do rei!") é extremamente expressiva para o tratamento do problema da identidade nacional. "O que é bom para Portugal é bom para o Brasil", concluem em uníssono confessor e penitente.

Com essa peça, os dois autores empreendem uma reconsideração do papel histórico dessa personagem, Calabar, considerado como o traidor por excelência. Não se trata, no entanto, de uma "reabilitação", no sentido de fazê-lo passar de bandido a herói. É apenas uma tentativa de rever os fatos com olhos não colonizados, de maneira independente, livre da ótica de Portugal que, por ter sido o vencedor da guerra, foi quem orientou a interpretação histórica.

De 1630 a 1645 o Brasil foi ocupado pela Holanda, e as lutas entre portugueses e holandeses travadas aqui ressoam o eco das disputas que ocorriam na Europa. E havia interesses muito precisos em jogo: o açúcar, imenso potencial econômico.

Chico Buarque e Ruy Guerra ressaltam bem na peça a diferença da colonização proposta por Nassau e a que os portugueses realizavam, sobretudo através do diálogo de Maurício de Nassau com o Consultor, representante oficial da Companhia das Índias Ocidentais — o que significa dizer, da Holanda, metrópole colonizadora. Mas surgem também os índices das desavenças entre a ação civilizadora de Nassau e os interesses exclusiva e imediatistamente econômicos da Companhia das Índias Ocidentais. Por isso, Nassau (que é contra a monocultura, a favor do liberalismo tanto econômico quanto religioso, e impulsionador do desenvolvimento artístico e científico para além do que permitiria a margem de lucro) é chamado de volta à Holanda.

Há que se estudar em *Calabar* a tentativa de desmitificação da História do Brasil — e uma dessacralização da História em geral — feita através da sátira, por vezes impiedosa. Desde a cena em que os destinos da guerra — no caso, o destino do prisioneiro de guerra Calabar — se

traçam entre as disenterias e cólicas dos dois chefes, português e holandês, que parlamentam sentados em suas respectivas privadas, às voltas com suas lombrigas, até a paródia das três raças formadoras da etnia nacional. Os guerreiros Sebastião Souto (português), Henrique Dias (negro) e Filipe Camarão (índio), no momento mesmo da execução de Calabar formam um conjunto que sugere a imagem dos três macaquinhos de marfim: eu não ouço, eu não vejo, eu não falo:

Souto: "Se escuto um homem caindo
O seu grito não me fala
Tenho os tímpanos zunindo
Orelha furada a bala

Dias: "Se vejo um homem caindo
Eu não sinto dó nem asco
Eu tenho o olhar embutido
Em máscara de carrasco

Camarão: "Se tem um homem na forca
Minha língua se embaraça
Saliva me cala a boca
Em feitio de mordaça

Souto, Dias e Camarão:

"Não tenho nada com isso
Sou vassalo do vassalo
Eu trato do meu serviço,
Eu cuido do meu cavalo
Não tenho nada com isso
Estou cansado e com pressa
A guerra é o meu compromisso
E nada mais me interessa."

Mas o que importa sobremaneira examinar em *Calabar* é como, ao tratar do problema da "identidade nacional", os Autores tratam dos problemas do intelectual participante, nos seus impasses e indefinições, dilacerado entre o imobilismo dos três macaquinhos de marfim, cego, surdo

e mudo diante do morto, e a alternativa da luta armada, da guerrilha, daquela luta de que Souto (o traidor que traiu o traidor, e que depois procura identificar-se com ele na mulher a na morte) diz:

"Já estou arrependido do que vou fazer, sem saber porque faço e porque me arrependo a cada instante. Queria que as coisas fossem mais imediatas. Queria saber do certo e do errado. Queria não ter dúvidas."

Ao que Bárbara acrescenta: "Como Calabar". Pois Calabar não tem dúvidas. Um guerrilheiro não pode ter dúvidas.

Evidentemente, aqui está projetado todo um problema que é o da esquerda armada pós-68, da guerrilha. Calabar era um guerrilheiro, a mulher que aí aparece é a guerrilheira, identificada à luta. A entrega do homem, no jogo amoroso, é a entrega à mulher-guerrilha:

"Ele sabe dos caminhos
Dessa minha terra
No meu corpo se escondeu,
Minhas matas percorreu,
Os meus rios,
Os meus braços.
Ele é o meu guerreiro
Nos colchões de terra.
Nas bandeiras, bons lençóis,
Nas trincheiras, quantos ais, ai.
Cala a boca,
Olha o fogo,
Cala a boca,
Olha a relva,
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara.
Ele sabe dos segredos
Que ninguém ensina:
Onde eu guardo o meu prazer,
em que pântanos beber,

As vazantes,
As correntes.
Nos colchões de ferro
Ele é o meu parceiro,
Nas campanhas, nos currais
Nas entranhas, quantos ais, ai.
Cala a boca,
Olha a noite,
Cala a boca,
Olha o frio.
Cala a boca, Bárbara.
Cala a boca, Bárbara.
Cala a boca, Bárbara.
Cala a boca, Bárbara.

Exemplo de extraordinário jogo verbal, conseguido às custas de condensação — sonora e visual — nos é oferecido por essa canção, cantada por Bárbara, viúva de Calabar.

Calabar, a estas alturas, já está morto na peça, mas intensamente presente em Bárbara. Ela nunca o chama, nessa canção, pelo nome: Calabar é o "ele" a que se refere. No entanto, é esse nome que se forma, com espantosa nitidez, como uma constelação, à força da repetição quase que obsessiva do refrão: CALA a boca, BÁRbara: CALABAR. Aquilo que Bárbara silencia é o que surge, com força e realidade. Impõe-se uma técnica psicanalítica: no não-dito, descobrir-se o dito. O essencial é omitido, mas ele está lá, latejando (latente...) no coração do discurso. A partir daí, a própria palavra Calabar, reiventada, passa a condensar em si o "Cala a boca" que estigmatiza a peça e os tempos que a geraram. Doravante, aqueles que lerem/ouvirem esta canção, incorporarão o *Cala a boca* ao nome de Calabar. Linguagem de condensação: linguagem da poesia. Assim, vemos que Chico Buarque consegue aquilo que só os grandes poetas conseguem: seu poder de lidar com a palavra faz dela um instrumento de desvendar a realidade, de romper o silêncio.

Na peça se projeta, inequivocamente, o problema das omissões do intelectual, dos impasses do agir histórico, dos dilemas da atuação, do silêncio imposto. Ela foi es-

crita em 1973 — mesmo ano de *Cálice,* ano do *Cale-se:* CALA a boca BÁRbara.

No prefácio a *Gota d'Água* há quase que uma declaração de princípio de seus autores (Chico Buarque e Paulo Pontes), com a deliberação de reintroduzir o povo no centro da ação dramática. Preocupação fulcral da peça é a de que "a vida brasileira possa ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro." E há toda uma discussão, ainda no prefácio, que se aproxima da identificação gramsciana entre popular e nacional: o povo é, para os dois autores, a "única fonte de identidade nacional. Qualquer projeto nacional legítimo tem de sair dele." E ainda: "politicamente, povo brasileiro era todo indivíduo, grupo ou classe social naturalmente identificado com os interesses nacionais."

Na realidade, em *Gota d'Água* sente-se agudamente a preocupação de uma pedagogia política (= usar a arte para produzir uma conscientização política) — e nesse sentido a gente pode quase que considerar a peça como ecoando as mesmas aspirações dos CPCs — dos quais Paulo Pontes foi uma das figuras centrais.

Há aí uma personagem-símbolo do povo brasileiro, que é Joana — traída por Jasão, o compositor popular. No trecho em que Jasão tenta explicar a Joana por que a abandonou (Jasão não agüenta a intensidade dessa mulher radical), fica literalmente explicada a identificação de Joana com o povo, esse povo que "é urgente, força cega/coração aos pulos, ele carrega/um vulcão amarrado pelo umbigo". E fica revelada a motivação profunda da traição de Jasão: "Se você não agüenta essa barra", diz-lhe Joana, "tem mas é que se mandar, se agarra/na barra do manto do poderoso."

Pode-se apontar uma crítica explícita ao populismo na peça, através do confronto entre Jasão e Creonte (o dono do conjunto habitacional, e que encarna o poder). No diálogo com Creonte, Jasão, traindo miseravelmente os seus, expõe a Creonte um plano "reformista" e paternalista para acalmar a população da Vila do Meio-Dia, revoltada

contra a extorsão a que os submete o proprietário. O plano de Jasão visa a anular a liderança de Mestre Egeu, o militante, que pretendia levar as pessoas a reivindicarem os seus direitos. Jasão se utiliza do conhecimento que ele, como parte integrante do povo, tem da sua gente, e passa esse cabedal para Creonte explorar mais o povo: é a traição. Não é só a Joana, individualmente, que Jasão está traindo: é a toda a sua gente. Ele passa para o lado do patrão, e mesmo o ultrapassa em esperteza — como fica demonstrado pela indicação cênica no final trecho: "Jasão sentou-se na cadeira-trono de Creonte".

Aí podem ser apontados os motivos do peleguismo, da cooptação; do reformismo pacificatório das reivindicações populares, contrapondo-se à revolução; a ilusão do compromisso ("sou mais útil do outro lado") e da *aliança* manipuladora do povo.

Mas resta a examinar a distância que medeia entre intenção e realização. Pois na realidade *Gota d'Água,* querendo tratar do problema do *povo* expõe um conflito de classes (e não poderia ser de outro modo) que é o da classe dos seus autores. Pois o problema da casa própria, com sua inevitável escalada de juros e correção monetária é um problema típico de classe média, nas malhas e garras dos planos de financiamento à la BNH. Os meandros da matemática do BNH dá aos incautos a impressão de um blefe — a mesma impressão de Xulé, um dos moradores da Vila do Meio-Dia:

"Falhei de novo na prestação da casa...
Mas, pela minha contabilidade,
Pagando ou não, a gente sempre se atrasa
Veja: o preço do cafofo era três
Três milhas já paguei, quer que comprove?
Olha os recibos: cem contos por mês
E agora ainda me faltam pagar nove
Com nove fora, juros, dividendo,
Mais correção, taxa e ziriguidum,
Se eu pago os nove que inda estou devendo,
Vou acabar devendo oitenta e um...
Que matemática filha-da-puta".

Em *Gota d'Água* surge até o problema de arrecadação e de direitos autorais, para compositores populares...

Não se trataria aí de um problema de *projeção,* através do qual *Gota d'Água,* malgrado a intenção de seus autores, revelaria os problemas da classe média, de que fazem parte Chico e Paulo Pontes, antes que os problemas do pessoal favelizado que a povoa? E não será esse um risco inevitável, fruto de uma cultura engendrada no seio de uma sociedade de classes? Não se trataria de uma questão que é fruto de um comprometimento do intelectual com a sua classe? Na peça, Jasão, que é um talento emergente das camadas populares, representa, no final das contas, os ideais de classe média e, assim, é devidamente cooptado. E, nas palavras da noiva — a quem Jasão confessa o quanto devia à sua vinculação com o povo, para ter podido fazer um samba como *Gota d'Água* — entre "dançar a valsa" com ela ou "pular o Carnaval no purgatório" com a sua gente, escolherá a primeira alternativa.

Assim, da perspectiva do "Nacional-Popular", *Gota d'Água* faz aflorar o problema de em que medida o intelectual projeta na matéria popular a *sua* visão de mundo.

Ainda sob o enfoque nacional-popular é que se poderia encarar a novela *Fazenda Modelo,* em que o povo = gado vacum. Com efeito, com a intensificação crescente de sua verve crítica — e em condições sociais totalmente adversas — Chico Buarque cai na alegoria. Assim, em *Fazenda Modelo,* ocupa-se da sociedade dos homens, falando, exclusivamente de bois e vacas.

Trata-se de uma parábola sobre o poder, a respeito das formas de dominação social do rebanho humano. E a forma de domínio mais radical é usurpar do indivíduo — sempre em nome dos mais santos princípios — qualquer possibilidade de assumir seu próprio destino pessoal. Destroem-se todas as formas de auto-regulação do indivíduo, desde as alimentares até as sexuais: a procriação na Fazenda Modelo passou a ser garantida através da inseminação artificial. Submetida a um processo radical de

transformação, de "progresso", tudo que, naquela comunidade, era *natural,* é considerado "atrasado" ou "pecaminoso" e passa a ser cientificamente regulado. É a perda total da liberdade.

Mas será realmente com as canções da *Ópera do Malandro,* de 1979, que Chico Buarque agudizará sua crítica social. Partirá para a dessacralização da cultura, a desespiritualização da mulher e do amor, a utilização da obscenidade e da linguagem da podridão como tentativa de ruptura com o universo lingüístico do *establishment,* para os torneios parodísticos.

Chico empreenderá aí uma crítica radical e desesperada a *todos* os valores da sociedade. Mostrará, nas suas canções, a falsidade e o mascaramento burgueses em vários níveis:

1. Desmitificação da espiritualidade romântica do amor burguês em *Meu Amor,* onde este é mostrado em toda sua realidade corporal, na sua plenificação erótica. É o canto do amor físico, da "paixão dos sentidos" — o amor enquanto linguagem do corpo, mostrado a propósito de uma disputa entre duas mulheres que amam o mesmo homem e medem o grau de envolvimento amoroso pelo critério do prazer.

2. Desmitificação do casamento, em *Casamento dos Pequenos Burgueses,* mostrando a degradação/degenerescência do relacionamento conjugal, no seio de uma instituição de que só são preservadas as aparências. Aí a clássica fórmula litúrgica das uniões conjugais, "unidos até que a morte os separe" é violada/recuperada/corrigida para "até que a morte os una". As aparências são conservadas: o casal mantém-se junto, no ódio e no respeito às convenções, até ao veneno:

"Ele tem um caso secreto
Ela diz que não sai dos trilhos
Vão dizer sob o mesmo teto
Até casarem os filhos

...
Ele fala de cianureto
E ela sonha com formicida
Vão viver sob o mesmo teto
Até que alguém decida"

3. Desmitificação do amor materno/paterno em *Canção Desnaturada,* onde o amor dos pais pela filha, consagrado pela Natureza e sancionado pela Sociedade, se transmuda reveladoramente em raiva e agressão:

"Por que cresceste, Curuminha
Assim depressa, estabanada
Saíste maquilada
Dentro do meu vestido
Se fosse permitido
Eu revertia o tempo
Pra reviver a tempo
De poder

Te ver, as pernas bambas, Curuminha
Batendo com a moleira
Te emporcalhando inteira
E eu te negar meu colo
Recuperar as noites, Curuminha
Que atravessei em claro
Ignorar teu choro
E só cuidar de mim

Deixar-ter arder em febre, Curuminha
cinqüenta graus
tossir, bater o queixo
Vestir-te com desleixo
Tratar uma ama-seca
Quebrar tua boneca, Curuminha,
Raspar os seus cabelos
Ir-te exibindo pelos botequins

Tornar azedo o leite
Do peito que mirraste
No chão que engatinhaste, salpicar
Mil cacos de vidro

Pelo cordão perdido
Te recolher pra sempre
À escuridão do ventre, Curuminha
De onde não deverias
Nunca ter saído.

Estamos chegando a um ponto em que a corrosão da crítica arranca não apenas a máscara, mas a pele que cobre o rosto. Um ponto perigoso — uma situação limite.

4. A luta de classes apresentada como guerra de morte em *Se eu Fosse o teu Patrão,* onde ao conflito de classes se acrescenta o dos sexos. Aí explode a raiva d'*Eles* contra *Elas,* cada grupo pondo-se na pele do "patrão" do outro: confronto de patrão x empregado, mas também de macho x fêmea:

ELES

"Eu te adivinhava
E te cobiçava
E te arrematava em leilão
Te ferrava a boca, morena
Se eu fosse o teu patrão

Ai, eu te tratava
como uma escrava
Ai, eu não te dava perdão
te rasgava a roupa, morena
Se eu fosse o teu patrão

Eu te encarcerava
Te acorrentava
Te atava ao pé do fogão
Não te dava sopa, morena
Se eu fosse o teu patrão

Eu te encurralava
Te dominava
Te violava no chão

Te deixava rota, morena
Se eu fosse o teu patrão"

ELAS

"Pois eu te pagava direito
Soldo de cidadão
Punha uma medalha em teu peito
Se eu fosse o teu patrão

O tempo passava sereno
E sem reclamação
Tu nem reparava, moreno
Na tua maldição

E tu só pegava veneno
Beijando a minha mão
Ódio te brotava, moreno
Ódio do teu irmão

Teu filho pegava gangrena
Raiva, peste e sezão
Cólera na tua morena
E tu não chiava não

Eu te dava café pequeno
E manteiga no pão
Depois te afagava, moreno
Como se afaga um cão

Eu sempre te dava esperança
Dum futuro bão
Tu me idolatrava, criança
Se eu fosse o teu patrão"

Nesse embate, o discurso masculino é o da violência aberta e brutal — sobretudo na esfera sexual, inclusive com as metáforas da violação (te encurralava, te dominava, te rasgava a roupa, te deixava rota, morena), enquanto que o feminino é o discurso da dissimulação, da perfídia insidiosa, que sob o beijo destila o veneno, e sob o afago oculta o desprezo. Estilo de bravata do macho x

estilo de serpente melíflua da fêmea. Evidentemente, em ambos os casos, trata-se de um discurso do poder, de uma relação senhor-escravo, que ecoa acentos hegelianos e sartreanos. Pois o "outro", para Sartre, é aquele que me transforma em objeto com o seu olhar, que me paralisa, me rouba o mundo, me arrebata a liberdade e, no limite, me extermina. Se um é sujeito, o outro se torna necessariamente seu objeto, coisificado. Quando se rompe o isolamento e o ser humano se expõe à comunicação, será necessariamente para dominar ou ser dominado. A única defesa parece, como em Sartre, ser o ataque.[30] Importa assinalar, mais uma vez, que o conflito — produto da alienação — se fere entre os espécimes do gênero: macho e fêmea — que logo se tornarão senhor e escravo. À fala incisiva da força contrapõe-se a fala insinuante da perfídia — ambas delineando esse relacionamento absolutamente infernal, em que o embate das classes se vê acirrado pelo conflito dos sexos.

Ambos são discursos do poder — no entanto, o feminino torna-se tanto mais odioso quanto ocultado sob as máscaras do afeto:

"Eu te dava café pequeno
E manteiga no pão
Depois te afagava, moreno
Como se afaga um cão"

Nesses versos, por sinal, pode-se estudar um mecanismo de formação do chiste, que Freud descreve no seu magistral estudo sobre *O Chiste e suas Relações com o Inconsciente*[31]: a proximidade de "café pequeno" e "manteiga no pão", aliada ao duplo sentido de que pode se revestir o primeiro, estabelece um quadro em que se arma o trocadilho. Pois economia e condensação, ao lado de alusão e duplo sentido são os princípios do "jogo de espírito". Se café pequeno (que é também cafezinho), contíguo

30 Cf. *L'Être et la Néant,* Paris, Gallimard, 1949 — sobretudo a terceira parte: "Le pour-autrui — L'existence d'autrui".

31 Cf. *Le Mot d'Esprit et ses Rapports avec l'Inconscient,* Paris, Gallimard, 1971.

a "manteiga no pão" estabelece um contexto quotidiano, conjugal, de "café da manhã", no entanto "café pequeno" é expressão que significa "coisa fácil de realizar", ou "coisa ou pessoa de pouca ou nenhuma importância". Os dois sentidos jogam num primeiro tempo, ludicamente, na cabeça do leitor; mas logo um deles se impõe, amargamente, pelo contexto: como se afaga um cão — raramente poderia pensar-se em sarcasmo maior.

5. Ataque virulento à malandragem política, em *Homenagem ao Malandro,* onde se fala que

"Agora já não é normal
O que dá de malandro
Regular, profissional
Malandro com aparato
De malandro oficial
Malandro candidato
A malandro federal
Malandro com retrato
Na coluna social
Malandro com contrato
Com gravata e capital
Que nunca se dá mal"

6. Desmascaramento do roubo "em escala industrial" operado pelo Capitalismo, n'*O Malandro,* em que se reconstroem os elos da malandragem, a partir do roubo "artesanal" até a "multimalandragem".

7. Tratamento de temas até pouco tempo tabus no âmbito da canção popular, como as prostitutas (*Viver do Amor, Folhetim*), o bi-sexual (*Geni*). A propósito de *Geni,* importa assinalar a redenção operada pelo marginal.

8. Transgressão ao respeito devido ao cadáver, em *Malandro n.º 2,* em que se compraz na apresentação da porcaria e do apodrecimento:

"O malandro/Tá na greta
Na sarjeta/Do país
E quem passa/Acha graça
Na desgraça/Do infeliz

O malandro/Tá de coma
Hematoma/No nariz
E rasgando/Sua (banda)
Uma funda/Cicatriz

O seu rosto/Tem mais moscas
Que a birosca/Do Mané
O malandro/É um presunto
De pé junto/E com chulé

O coitado/Foi encontrado
Mais furado/Que Jesus
E do estranho/Abdômen
Desse homem/Jorra pus

O seu peito/Putrefeito
Tá com jeito/De pirão
O seu sangue/Forma lagos
E os seus (cacos)/Estão no chão

O cadáver/Do indigente
É evidente/Que morreu
E no entanto/Ele se move
Como prova/Galileu"

Há aí toda uma semântica da decomposição (moscas, pus, chulé, hematoma, peito putrefeito com jeito de pirão, sangue que forma lagos) — quase uma espécie de versão nacional de "La Charogne" — numa tradição que, em termos brasileiros, parece remontar a Augusto dos Anjos — ou talvez a uma tradição barroca. Mas em termos de música popular, isso era entre nós absolutamente inédito.

Esse cadáver, dialeticamente, "e pur si muove": no corpo morto que se desfaz há toda uma fermentação: o movimento da decomposição, com a operosidade dos agentes da putrefação. Assim, o "movimento" presente no corpo morto é o da morte.

A linguagem da decomposição tem aí um peso específico, de ataque. Aliada à obscenidade (às vezes, apenas aludida) das demais canções que tematizam o malandro

(a saber, *O Malandro* e *Homenagem ao Malandro*) ela se transforma em arma: a recusa do vocabulário do *establishment*.

Com efeito, há nessas canções a utilização intensificada de uma linguagem que beira a pornografia — direta ou sugerida:

"E rasgando sua (banda)
Uma funda cicatriz"
(*O Malandro n.º 2*)

"O usineiro/Nessa luta
Grita (ponte que partiu)"
(*O Malandro*)

"És tão graciosa e tão miúda
Tu és a dama mais (boazuda)
Aqui deste covil"
(*Tango do Covil*)

— através da montagem de uma armação rítmica e rímica, Chico não usa diretamente os termos adequados e sugeridos pelo contexto, mas os evoca, num negaceio que convoca o humor — e o efeito provoca o cômico. (No entanto, em *Geni* ele não se recusará a colocar o palavrão no lugar de honra de um refrão.)

É o caso de a gente se perguntar qual o significado da utilização dessa linguagem, no contexto da crítica social — e que corresponde, num outro registro, à eleição do anti-herói como protagonista em várias canções anteriores, como *Partido Alto:*

"Deus é um cara gozador
Adora brincadeira
Pois pra me jogar no mundo
Tinha o mundo inteiro
Mas achou muito engraçado
Me botar cabreiro
Na barriga da miséria
Eu nasci brasileiro

...
Deus me fez um cara fraco
Desdentado e feio
Pele e osso simplesmente
Quase sem recheio",

ou *Até o Fim*, em que (aliada à paródia de Drummond) a estridência da rima nasalada provoca um inevitável efeito cômico:

"Quando nasci veio um anjo safado
O chato dum querubim
E decretou que eu tava predestinado
A ser errado assim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim
...
Um bom futuro é o que jamais me esperou
Mas vou até o fim
Eu bem que tenho ensaiado um progresso
Virei cantor de sucesso
Mamãe me contou que faço um bruto sucesso
Em Quixeramobim"

Na realidade, tanto a eleição do anti-herói quanto as "obscenidades" são contestação. Pois a ruptura com o poder deverá englobar uma ruptura com o vocabulário do poder. Diz Marcuse que uma vez que as obscenidades não são oficialmente sancionadas e adotadas, pois não fazem parte da linguagem do poder, o seu uso rompe com a linguagem ideológica mas somente no contexto da Grande Recusa.[32] "Diante da totalidade horrivelmente séria da política institucionalizada, a sátira, a ironia e a provocação hilariante tornam-se uma dimensão necessária da nova política. O desprezo pelo fatal 'esprit de sérieux', que permite as conversas e as ações dos políticos profissionais e semiprofissionais, confunde-se com o desprezo pelos valores que eles professam e, ao mesmo tempo, des-

32 Cf. H. Marcuse. *Um Ensaio para a Libertação*. Lisboa, Bertrand, 1977, p. 50.

troem. Os rebeldes revivem o riso desesperado do desafio cínico dos loucos como meios para desmascarar os atos da gente séria que governa o todo".[33]

É ainda Marcuse que fala na "inversão metódica de significados", processada como ruptura com o universo lingüístico do *establishment*.

Na realidade, *crítica da sociedade através da linguagem* é o que eu venho tentando apontar em Chico Buarque neste ensaio, sobretudo neste último capítulo. Daí, o lugar privilegiado que mereceu a ironia, a grande figura caracterizadora de seu estilo. Com efeito, mais eficaz que a agressão aberta e ferina da linguagem que beira a pornografia da *Ópera do Malandro,* de traço grosso para tornar inequívoca a realidade pintada, considero o jogo fino da sua ironia — quando a linguagem se torna um instrumento de desmascaramento. É assim que vejo uma composição anterior sua, *Bom Conselho,* a mais radical *crítica da linguagem* de toda a sua obra — e, portanto, a mais radical crítica à sociedade.

Diz Chico, numa entrevista, que "a ordem é uma palavra que não rima com a arte, nem nunca vai rimar. Os artistas estão aí, justamente, para perturbar a ordem e nisso sempre estiveram — não adianta agora mudar a história. De alguma maneira, nós, os artistas, sempre vamos perturbar a ordem".[34]

Não é outro o efeito que consegue, em *Bom Conselho* — reversão do mundo proverbial, essa espécie de depositário da sabedoria popular e da memória coletiva.

Vejamos a canção:

"Ouça um bom conselho
Que lhe dou de graça
Inútil dormir
Que a dor não passa

33 *Id., Ibidem,* p. 89.

34 Entrevista a *Versus,* n.º 13, agosto de 1977.

Espere sentado
Ou você se cansa
Está provado
Quem espera nunca alcança

Ouça, meu amigo,
Deixe esse regaço
Brinque com o 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 o vento
Na minha cidade
Vou pra rua e bebo a tempestade"

Embora tendo como matéria-prima verbal básica formas fixas, estereotipadas — ditos populares parodiados — Chico consegue agenciá-los no interior da canção, emprestando-lhes ritmo, num esquema de recorrências fônicas, em que a sonoridade cria relações de tensão entre as palavras. Não apenas a escolha lexical é fornecida por essa estrutura lingüística (que Riffaterre chamaria de "clichê") representada pelo provérbio, como também a sintaxe é em grande parte predeterminada. E com esse material todo pré-dado, Chico arma um esquema de regularidades e equivalências, um mundo em que quase tudo é rima e ritmo — portanto, um mundo analógico — "correspondência e analogia não são senão nomes do ritmo universal", diz Octavio Paz.[35] Com efeito, as rimas criam um sistema de recorrências sonoras (graça/passa, sentado/provado, cansa/alcança, amigo/digo, regaço/faço, quei-

35 *Los Hijos del Limo.* Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 95.

mar/pensar, tempo/vento, onde/longe, cidade/tempestade) que, aliado às aliterações — sobretudo aquelas que regem o emprego das sibilantes (ouça, conselho, graça, passa, sentado, você, cansa, alcança, ouça, regaço, se, faça, faço, duas, vezes, antes, pensar, atrás, sei, se, semeio, tempestade) amarram o poema. Ora, tanto rima quanto aliteração — como, de resto, as demais recorrências, os jogos de reflexo pertinentes a um poema — funcionam como um *eco,* criando um universo em que "os sons se respondem": mundo da analogia. Octavio Paz, estabelecendo uma relação histórica entre versificação acentual e visão analógica,[36] diz que tal tipo de visão é uma necessidade humana:

"A idéia de correspondência universal é provavelmente tão antiga como a sociedade humana. É explicável: a analogia torna o mundo habitável. À contingência natural e ao acidente opõe a regularidade; à diferença e à exceção, a semelhança. O mundo já não é um teatro regido pelo azar e o capricho, as forças cegas do imprevisível: governam-no o ritmo e suas repetições e conjunções."[37]

Daí, talvez o prazer que a repetição causa, reconfirmando algo que já conheço e, portanto, me protegendo do novo. Mas evidentemente, esse princípio é oposto e complementar ao da dissonância: a frustração de uma expectativa montada também é prazer, dizem-nos Jakobson e os teóricos da comunicação. Mas o que importa notar é que no caso específico deste poema, recorrência e dissonância (que significam, respectivamente, analogia e ironia) têm uma carga semântica específica. Se o esquema rítmico e rímico (analógico) mimetiza o mundo fechado e recorrente do refrão popular (que propõe, justifica e consagra a inércia), a ironia é transgressão. A dissonância faz irromper a crítica no seio das correspondências cerradas. E através da linguagem, o mundo certinho se desfaz.

O aconchego que a repetição pode provocar, na tepidez das curvas do verso (verso é, etimologicamente, aquilo que *volta)* é sacudido a nível semântico:

36 Octávio Paz, cit. p. 96.
37 *Id., Ibid.*, p. 100.

"Deixe esse regaço".

Ha uma incongruência (e isso é ironia!) entre a carga semântica e a orquestração formal.

Visualizando num esquema, confrontam-se:

nível formal	*nível "conteudístico"*
recorrências	ruptura
assonâncias	dissonância
analogia	ironia

Se o esquema rítimico, nas suas recorrências que levam ao fechamento, mimetiza o mundo cerrado dos provérbios, a proposta básica, a nível da "mensagem", é a transgressão. Pois há nessa canção uma sistemática transgressão da sabedoria proverbial, feita a modo de paródia, e em que os provérbios, respeitados *quase* que integralmente a nível do código (pois o elemento modificador é mínimo, às vezes não passa de um único termo, um advérbio de negação, por exemplo) são violados a nível da mensagem. Essa transgressão se dará ora pela negação:

"*In*útil dormir, que a dor não passa"
"Devagar é que *não* se vai longe";

ora por brusca transposição:

"Aja duas vezes antes de pensar" (Por: Pense duas vezes antes de agir);

ora por esse tipo especial de negação, que é colocar no positivo uma expressão fixada no negativo:

"Faça como eu digo" (em lugar de "Não faça como eu digo")
"Corro atrás do tempo".

Em todos os casos, trata-se de uma *inversão* total. Chico Buarque nega a sabedoria proverbial e a enfrenta, violando-a. Mas quando esse procedimento se impusera e

já se criara, à força de reiteração, um contexto em que a negação do provérbio é a norma, Chico mais uma vez investe contra ela. A última estrofe

"Eu semeio o vento
Na minha cidade
Vou pra rua e bebo a tempestade"

é uma condensação de dois provérbios, a saber: "Quem semeia ventos, colhe tempestade" e "Fazer tempestade em copo d'água". Condensação que, obedecendo ao princípio da "economia" (que, sabemos com Freud, está também à base do chiste[38]), perturba num primeiro momento o raciocínio, e exige alguns segundos para que ele seja reconstruído. O poeta, indiferente à advertência implícita no provérbio, semeia vento — cujo resultado seria a colheita da tempestade; mas como a tempestade é feita "num copo d'água", ele a bebe, desafiando o perigo.

Há ainda um outro tipo de transgressão operada por Chico. O provérbio, na sua forma original, significa a consagração de usos e costumes que se impõem a todos e, assim, num certo sentido, postula a anulação da iniciativa pessoal, a recusa do pensamento e do ato individual, para privilegiar modos de ser, de sentir e de pensar coletivos. Isso é provado, a nível estilístico, pelo uso de pronomes indefinidos ("*Quem* semeia ventos...", "*Quem* espera sempre alcança"); ou de partículas de indeterminação do sujeito ("Devagar é que não *se* vai longe") — mergulhando tudo numa vaga "impessoalidade" do coletivo: o "mundo do *se*" como diria Heidegger, mundo da consciência adormecida, do conformismo político, da opinião coletiva. Pois bem: o que se vê, aqui, no procedimento de Chico Buarque, é a proposta da ação *pessoal* como paradigma, da atitude endossada por um inequívoco *eu*: "*Eu* semeio o vento...", "(Eu) corro atrás do tempo"; "(Eu) vim de não sei onde", "(Eu) bebo a tempestade".

Se se for fazer uma análise do elenco dos provérbios convocados por Chico Buarque nessa canção, verifica-se

38 S. Freud. *Le Mot d'Esprit et ses Rapports avec l'Inconscient.* Paris, Gallimard, 1971.

que todos, todos se reportam a um postulado de aceitação das coisas, de medida, de instalamento, de passividade. Pois os provérbios (restaurados na sua forma original) —

"Quem espera sempre alcança"
"É só dormir, que a dor passa"
"Espere sentado para não se cansar"
"Pense duas vezes antes de agir"
"Não corra atrás do tempo"
"Devagar se vai ao longe"

— são, em última instância, um convite à inércia e ao conformismo, receitas tranqüilizantes e pacificatórias, reflexões padronizadas que mascaram uma situação em que interessa manter-se o *status quo*. Com efeito, é o "lugar-comum", o provérbio, o dito popular, no fundo, que constroem o ideário popular, feito de recorrências e fatalidades — que levam à aceitação acrítica de qualquer situação, à manutenção da "ordem" — no limite, ao imobilismo. Pois o equilíbrio do "sempre foi assim", daquilo que confirma os sentimentos que me são familiares e que me reitera no meu mundinho de valores é expresso pelo provérbio.

Diz Octavio Paz[39] que a analogia é o fundamento do mundo mítico, enquanto a ironia introduz a História. Realmente, o provérbio repousa quase que num arcabouco arquetípico, uma espécie de "estrutura invariável", de invariante, que elide o peso do *evento*. O mundo proverbial funciona como uma espécie de "mundo das idéias" platônico, uma espécie de elenco de acontecimentos arquetípicos. A esse mundo opõe-se a irrupção da História — do acontecimento único, irreversível, que carrega seu preço em tempo e morte. Pois o "tesouro da memória popular" aninhado nos provérbios (e rudemente atingidos por Chico) não é, no fundo, outra coisa senão um esforço para estancar o fluxo do tempo.

Num estudo que se chama, exatamente, "O Mundo Provérbio", Antonio Candido mostrou, de um lado, a correspondência entre os provérbios e a estrutura fechada do

39 Cf. *Los Hijos del Limo,* cit. p. 109.

romance *I Malavoglia* de Verga, e, de outro lado, a sua *função social.* Diz ele, a respeito do lugar-comum e do provérbio: "Todos são modos de petrificar a língua, de confinar o seu dinamismo a um código imutável, cuja principal função é eliminar a surpresa e, portanto, a abertura para novas experiências. Eles formam um sistema coeso, na medida em que o provérbio é na verdade um lugar-comum elevado pela repetição a um alto grau de formalidade. (...) No limite, o dito proverbial reveste um caráter freqüentemente semi-religioso, de sentença e oráculo, quase sacralizando as normas de sustentação do grupo. Assim, podemos estabelecer no plano da análise literária uma certa convergência entre a estrutura social e a linguagem".[40]

Evidentemente, a transposição dessa fala — que é referida à sociedade fechada de Acci-Trezza, estruturada em torno de uma sobrevivência de nível elementar — deve ser feita com cuidado. Mas a caracterização da função dos provérbios que aí se encontra pode ser deslocada para outras sociedades, com a mesma veracidade.

Assim, se é verdade que há relação de correspondência entre a estrutura de uma sociedade fechada, de rigidez de costumes, formal, organizada em torno de hábitos "inevitáveis" e a linguagem petrificada dos provérbios, podemos avaliar melhor qual o sentido dessa radical subversão da linguagem proverbial, empreendida por Chico em *Bom Conselho.* Pois Chico se insurge contra hábitos de dizer que são, evidentemente, hábitos de pensar e de ser amortecidos. Infringindo essa linguagem, transgredindo-a, é como se ele propusesse uma reavaliação de todo o ideário moralista em que ela se estriba.

A negação do provérbio — e isso é um efeito de estilo — atrai a atenção sobre ele. Lança uma luz crua sobre a tontice que ele representa. Pois nessa ruptura do esperado, que é a alteração de uma estrutura verbal muito conhecida, o leitor toma consciência ao mesmo tempo do elemento renovador e do elemento renovado. Há na paródia uma dialética de recuperar e de negar: ao transgredir o provérbio o Autor o evoca, com toda a sua carga, com todo o seu contexto. Pois toda forma estereotipada, todo clichê, carrega consigo o macrocontexto, o mundo de que ele faz parte; no caso, o mundo da memória comunitária, afunilado aqui na forma da sabedoria proverbial, fonte de autoridade.

40 Antonio Candido. "O Mundo Provérbio". *In: Língua e Literatura,* n.º 1, São Paulo, 1972, p. 103.

Diz Riffaterre que "uma vez que todo efeito de estilo tem por causa a presença, num contexto, de um elemento imprevisível, salta aos olhos que o efeito de choque assim obtido será tanto mais forte quanto mais previsível for o contexto que ele rompe".[41] É isso que os formalistas russos tratam por "efeito de estranhamento" e que a Teoria da Comunicação chama de "informação nova" — que obriga violentamente a atenção no sentido daquilo que rompe a expectativa, que acorda a sensibilidade. É como se, ao violar a norma, eu tomasse — só então — conhecimento dela:

"Quem espera nunca alcança"
"Devagar é que não se vai longe"

— ao mesmo tempo que nos fazem reconstituir mentalmente o "original" de onde foram parodiados (a saber, no primeiro caso, substituindo o *nunca* pelo *sempre;* no segundo caso, elidindo o advérbio *não)* faz-nos refletir sobre a idiotice que eles representam. Assim, a ruptura dos provérbios significa uma ação estimuladora e libertadora, um contra-amortecimento, uma sacudidela, um refutar de todo hábito orgânico ou mental.

Na grande canção utópica de Chico, *O Que Será* — que é a proposta de uma explosiva liberação erótico-política, são negadas exatamente aquelas categorias em que se estriba o pensamento proverbial. Pois a proposta dessa adivinha encontra-se naquilo que

"... não tem certeza, nem nunca terá

41 Michael Riffaterre: "Fonction du Cliché dans la Prose Littéraire". *In: Essais de Stylistique Structurale,* Paris, Flammarion, 1971. p. 168.

O que não tem conserto, nem nunca terá
O que não tem tamanho"

— a que se acrescentarão outros apanágios da burguesice: juízo, censura, sentido. E se formos buscar em *O Que Será — À Flor da Pele,* encontraremos:

"O que não tem receita"

— e que são os provérbios, senão uma receita tranqüilizante e enganadora?

Realmente, parece que o núcleo mais importante dessa "leitura crítica" que o procedimento paródico de Chico empreende em relação aos provérbios (e à sociedade que os gerou) é o seguinte: contra todas as certezas pacificatórias e aplacadoras representadas pelas receitas tranqüilizantes, o risco em aberto. Por isso os versos absolutamente centrais (precedidos de nove versos, e seguidos de outros nove) resumem toda a canção:

"Deixe esse regaço
Brinque com o meu fogo
Venha se queimar"

— são o convite ao abandono de uma atitude regressiva (a volta ao útero materno: o "regaço"), e o apelo erótico contido no brincar e no fogo. Contra a regressão da procura da segurança — que, no limite, é a atração por Tânatos — a proposta vital (apesar dos riscos) de Eros. É este o "Bom Conselho" que dá o Poeta.

SBD/FFLCH/USP

Considerações finais

"Então eu te convidaria
Pra uma fantasia
Do meu violão"

O estudo da obra de Chico revela uma *paixão pela palavra,* que ele trata quase sensorialmente; pela palavra que, nele, é instrumento de magia. Pois Chico é um alquimista verbal. Eu já escrevi, em alguma parte deste ensaio, que um dos motivos de ele ter sido tão visado pela censura parece ser, exatamente, esse poder inquietante de lidar com as palavras. Para ele, a palavra guarda sempre um valor de música: vira *canção.* E na canção — palavra cantada — mais do que na poesia, ela é *corpo:* modulada pela voz humana, portanto carregada de marcas corporais; carregada de valor significante. A canção é isso: ligação de *sema* e *soma* (*sema* = signo; *soma* = corpo) no belo trocadilho que o grego oferece. Perguntado sobre o seu processo de produção, Chico sempre declara que palavras e música vêm junto, uma puxa a outra. Mas confessa-se um "impuro" no mundo dos compositores musicais, uma vez que pende mais para a letra que para a música.

Sua obra revela um espantoso *domínio da palavra,* da palavra na plenitude de suas potencialidades, exercendo sua dupla função: de aderência ao real, na poesia lírica (a palavra na sua dimensão feminina); de penetração, de desvendamento, na crítica social (a palavra masculina) — palavra "faça-só-lâmina", "palavra-bisturi", que libera ferindo. Há em toda a sua obra uma intenção consciente — expressa, aliás, no Prefácio a *Gota d'Água,* que ele fez junto com Paulo Pontes — de revalorizar a palavra, recuperando para ela tudo o que de cortante, de incisivo, de penetrante, ela perdera, nas práticas de atenuação em uso na vida social. Trata-se assim, em Chico Buarque, de

reinvestir a palavra do seu poder deflagrador.

Esse artesão verbal quer buscar sua fonte na "boca do povo", tentando captá-lo através dessa pulsação profunda de sua vida, que é a fala. Daí, a utilização tão freqüente do lugar-comum, dos ditos, dos provérbios, das frases feitas. No entanto, Chico não os utiliza passivamente, mas age ludicamente: parodia, transgride, cria trocadilhos, frustra expectativas montadas, os faz viver.

Em *Agora Falando Sério,* por exemplo, o poeta declara querer fazer

"Um silêncio tão doente
Do vizinho reclamar
E chamar polícia e médico
E o síndico do meu tédio"

— quando os nossos ouvidos estavam já a solicitar a palavra prédio, em vista da atmosfera semântica criada por "vizinho", "reclamar" e "síndico". A alteração foi só do fonema inicial, mas o verso ganha um valor condensado, pois passa a compreender o significado da palavra de fato utilizada, *mais* aquela a que o contexto faz alusão.

Há trocadilhos expressivos, criados por paronomásia:

"Como é difícil acordar *calado*
Se na *calada* da noite eu me dano"
(Cálice — Cale-se)

Ou então, da belíssima canção *Tira as Mãos de Mim,* da peça *Calabar:*

"Éramos *nós*
Estreitos *nós*
Enquanto tu
És laço frouxo"

— onde o primeiro *nós* é pronome, enquanto que o segundo é substantivo. Criam-se, como se vê, extraordinárias relações de tensão entre as palavras. Em *Vila do Meio-Dia*

"Ai, a primeira festa,
A primeira fresta
O primeiro amor
...
Ai, o primeiro copo
O primeiro corpo
O primeiro amor
...
Ai, a primeira dama
O primeiro drama
O primeiro amor"

a alteração de um único fonema, a intercalação de um *r* (por sinal, o mesmo *r* que dá sua dicção forte à palavra "amor", bem como a "primeiro") provoca um enriquecimento de sentido na linha da dimensão erótica de que se reveste o poema: festa/fresta, copo/corpo, dama/drama. Esse, aliás, é um caso de "geração de palavras" subordinada ao princípio de convergências sonoras. Processo semelhante se passa quando *Rita,* junto com o sorriso do poeta, "levou seu *retrato,* seu *trapo,* seu *prato*".

A sensibilidade verbal de Chico levou-o até a poder operar com um duplo registro fonético. É assim que em *Joana Francesa,* o texto francês cantado soa como um verso em língua portuguesa:

"Oh mar maré bateau": o mar m'arrebatou

Ou, inversamente, o verso em português

"Acorda, acorda, acorda"

na pronúncia de Jeanne Moreau vira assentimento amoroso:

"D'accord, d'accord, d'accord..."

Chico Buarque cunhou expressões que já foram incorporadas ao modo de falar (de ser, de sentir) do brasileiro médio: "com açúcar, com afeto", inusitada aliança de termos, que vingou; "estava à toa na vida" (situação de

disponibilidade, que antecede a passagem da *Banda*). "Olha a gota que falta", da peça *Gota d'Água* se transformou em frase de propaganda da vacina Sabin, na campanha nacional contra a poliomielite, em julho de 1980.

No conto infantil *Chapeuzinho Amarelo* aparece com transparência o valor mágico que Chico atribui à palavra. Lá se conta a história da menininha que tinha um medo paralisante de tudo:

"Era a Chapeuzinho Amarelo
Amarelada de medo.
Tinha medo de tudo, aquela Chapeuzinho.
Já não ria.
Em festa, não aparecia
Não subia escada
Nem descia
Não estava resfriada
Mas tossia
Ouvia conto de fada
E estremecia
Não brincava mais de nada,
Nem de amarelinha.

Tinha medo de trovão
Minhoca, para ela, era cobra
E nunca apanhava sol
Porque tinha medo da sombra
Não ia pra fora pra não se sujar
Não tomava sopa pra não se ensopar
Não tomava banho pra não descolar
Não falava nada pra não engasgar
Não ficava em pé com medo de cair
Então vivia parada,
Deitada, mas sem dormir
Com medo de pesadelo
Era a Chapeuzinho Amarelo.

Mas ao encontrar finalmente cara-a-cara o lobo — uma espécie de encarnação medonha de seus pavores — Chapeuzinho perde o medo

"Do medo do medo do medo
De um dia encontrar o LOBO".

Mas este, desapontado por ver que não provocava mais terror algum, põe-se a repetir o próprio nome, na tentativa de fazer voltar o medo de Chapeuzinho:

"Então gritou bem forte
Aquele seu nome de LOBO
Umas vinte e cinco vezes
Que era pro medo ir voltanto
E a meninha saber
Com quem não estava falando:

LO-BO-LO-BO-LO-BO-LO-BO-LO-BO-LO-BO-LO-BO-LO
BO-LO-BO-LO-BO-LO-BO-LO-BO-LO-BO-LO-BO-LO...

Mas à custa de repetição, o LOBO vira BOLO:

"Um bolo de lobo fofo,
Tremendo que nem pudim,
Com medo da Chapeuzim.
Com medo de ser comido
Com vela e tudo, inteirim."

Com o próprio nome invertido, a situação também se inverte: é agora ele que tem medo de ser comido. Assim, encontramos aqui algo que é ao mesmo tempo muito simples e muito profundo: *nomear* uma coisa (mesmo que sem querer, como é o caso do lobo) significa *criar* a realidade da coisa, ou antes, *reconhecer* essa realidade.

É o valor mágico da palavra: no fim do conto, a menina continua a brincar com as palavras que antes a apavoravam, libertando-se definitivamente do medo:

"Mesmo quando está sozinha,
Inventa uma brincadeira.
E transforma em companheiro
Cada medo que ela tinha:
O raio virou orrái,
Barata é tabará,

A bruxa virou xabru
E o diabo é bodiá".

Falei da *valorização da palavra,* em Chico Buarque, e de quanto nela acredita. Mas ele acredita também na canção — indispensável porque, como a poesia, nutridora da fantasia humana. No último disco (dezembro de 1980) há duas canções que cantam a canção. Uma delas, *Qualquer Canção,* afirma uma dialética do poder da canção (de amor/de dor/de bem), que "se não faz brotar amor/e amantes", no entanto faz o amor brotar melhor/e antes; se não "cerze um coração rasgado", no entanto, "inda é melhor/sofrer em dó menor/Do que você sofrer calado"; e finalmente

"Qualquer canção de bem
Algum mistério tem
É o grão, é o germe, é o gen
Da chama
E essa canção também
Corrói, como convém
O coração de quem
Não ama"

Assim, a canção é restaurada na sua função erotizadora e consoladora, essenciais para a vida humana. Reinstaura-se, também, com força e verdade, a sua dimensão utópica.

E o mesmo poeta que, em *Maninha,* recorda (e recordar é, etimologicamente, recolocar no coração) as figuras da infância e evoca, quase que numa citação, pedaços de canções caras à sensibilidade brasileira: [1]

"Se lembra da fogueira
Se lembra dos balões
Se lembra dos luares dos sertões
A roupa no varal

1 A saber, respectivamente, *Luar do Sertão* e *Chão de Estrelas.*

Feriado Nacional
E as estrelas salpicadas nas canções
Se lembra quando toda modinha
Falava de amor";

que fala do futuro e faz quase que uma autocrítica da utopia, da posição da espera do dia-que-virá:

"Se lembra do futuro
Que a gente combinou
Eu era tão criança
E ainda sou
Querendo acreditar que o dia vai raiar
Só porque uma cantiga anunciou"

— é o poeta que agora, em disco de dezembro de 1980, se propõe ao canto que, traz, sim, a aurora.

"Revirando a noite
Revelando o dia"

e que, voltando ainda mais atrás, busca um dos elos mais fundos da espiral de sua trajetória: retorna à "cantiga bonita que se acredita/que o mal espanta" [2], com *Fantasia:*

"E se de repente
A gente não sentisse
A dor que a gente finge
E sente
Se, de repente
A gente distraísse
O ferro do suplício
Ao som de uma canção
Então, eu te convidaria
Pra uma fantasia
Do meu violão"

Aqui, Chico (ao mesmo tempo que apresenta uma con-

2 Cf. *Agora Falando Sério,* do quarto disco, 1970.

cepção pessoana do Poeta enquanto fingidor) propõe uma suspensão da dor através da fantasia. E parte para uma exortação ao canto, consciente quanto ao papel da poesia, de nutridora da fantasia humana:

"Canta, canta uma esperança
Canta, canta uma alegria
Canta mais
Revirando a noite
Revelando o dia
Noite e dia, noite e dia
Canta a canção do homem
Canta a canção da vida
Canta mais
Trabalhando a terra
Entornando o vinho
Canta, canta, canta, canta,
Canta a canção do gozo
Canta a canção da graça
Canta mais
Preparando a tinta
Enfeitando a praça
Canta, canta, canta, canta,
Canta a canção da glória
Canta a santa melodia
Canta mais
Revirando a noite
Revelando o dia
Noite e dia, noite e dia"

E aí voltam seus grandes motivos: a esperança, a alegria, o dia, o trabalho, o prazer, a vida, o homem. Realmente, o discurso da arte não é o discurso da sociologia ou da política, mas o discurso do Desejo.

Nostálgica, crítica e utópica: assim foi abordada a canção de Chico Buarque como *poesia de resistência,* num percurso figurado nesse "desenho mágico" que é a espiral.

Creio que é o caso de, endossando as palavras do poeta, dirigirmos a Chico o apelo-exortação que ele mesmo inventou:

"Canta, canta uma esperança
Canta, canta uma alegria
Canta mais
Revirando a noite
Revelando o dia
Noite e dia, noite e dia
Canta a canção do homem
Canta a canção da vida
Canta mais!"

São Paulo, 22 de fevereiro de 1981

Obras Consultadas

I. OBRAS DO AUTOR

1. *DISCOS. Interpretados pelo Autor*

LPs

Chico Buarque de Hollanda, RGE 5.303, São Paulo, 1966.
Chico Buarque de Hollanda, RGE 5.314, São Paulo, 1967, v. 2.
Chico Buarque de Hollanda, RGE 5.320, São Paulo, 1968, v. 3.
Chico Buarque de Hollanda, Philips R 765106L, Rio de Janeiro, 1970.
Construção, Philips 6349017, Rio de Janeiro, 1971.
Quando o Carnaval Chegar, Philips 6349038, Rio de Janeiro, 1972.
Caetano e Chico Juntos e ao Vivo, Philips 6349059, Rio de Janeiro, 1972.
Chico Canta, Philips 6349903, Rio de Janeiro, 1973.
Sinal Fechado, Philips 6349122. Rio de Janeiro, 1974.
Chico Buarque e Maria Bethânia, Philips 6349146, Rio de Janeiro, 1975.
Meus Caros Amigos, Philips 6349189, Rio de Janeiro, 1976.
Os Saltimbancos, Philips 6349321, Rio de Janeiro, 1977.
A Música de Chico Buarque, Fontana 6470606, Rio de Janeiro, 1978.
Chico Buarque, Philips 6349398, Rio de Janeiro, 1978.
Ópera do Malandro, Philips 6349401, Rio de Janeiro, 1979.
Vida, Philips 6349435, Rio de Janeiro, 1980.

Compactos

Chico Buarque de Hollanda Bom Tempo, RGE, C. S. 70312, São Paulo, 1968.

Chico Buarque de Hollanda, RGE, C.D. 80266, São Paulo, 1969.
Joanna Francesa, Philips, CBD Phonogram 6245027, Rio de Janeiro, 1973.

Interpretados por Terceiros

LPs

"Amando sobre os jornais", Maria Bethânia, *Mel,* Philips 6349433, Rio de Janeiro, 1979.
"Angélica", Quarteto em Cy; "João e Maria", Nara Leão e Chico Buarque, *A Música de Chico Buarque,* Fontana 6470606, Rio de Janeiro, 1978.
"A Rosa", Djavan, *Alumbramento,* Emi-Odeon 064422859, São Paulo, 1979.
"Dueto", Nara Leão, *Com Açúcar, Com Afeto,* Philips 634944, Rio de Janeiro, 1980.
"Linha de Montagem", *MPB4 Vira Virou,* Ariola 201604, Rio de Janeiro, 1980.
"Mambordel", *Frenéticas Soltas na Vida,* Atlantic BR 30108B, 1979.
"O que será", Milton Nascimento, *Geraes,* Emi-Odeon SBRXLD-12974, São Paulo, 1976.
"Sabiá", *Autógrafos de Sucesso MPB4,* Fontana 6488031, Rio de Janeiro, 1974.
"Sob Medida", Simone, *Pedaços,* Emi-Odeon 064422848D, Rio de Janeiro, 1979.
"Valsa-Rancho", Simone, *Face a Face,* Emi-Odeon 06482436D, Rio de Janeiro, 1976.

2. *LIVROS*

BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. *A Banda — Manuscritos de Chico Buarque de Hollanda.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1966.
— *Fazenda Modelo.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.
Ópera do Malandro. São Paulo, Cultura, 1978.
Chapeuzinho Amarelo. Rio de Janeiro, Berlendis & Vertechia, 1979.
— e GUERRA, Ruy. *Calabar, o Elogio da Traição.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1973.
— e PONTES, Paulo. *Gota d'Água.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

3. *ARTIGO*

"Nem toda loucura é genial, nem toda lucidez é velha". *In:* Jornal *Última Hora,* São Paulo, 9/12/1968.

4. *DISCURSO*

Proferido na Câmara Municipal de São Paulo, quando lhe foi conferido o título de "Cidadão Paulistano". *Jornal da Tarde,* São Paulo, 29/12/1967.

5. *ENTREVISTAS*

Canal Livre da TV Bandeirantes, Canal 13, São Paulo, 3/11/1980.
Goulart de Andrade, jornal *Aqui,* São Paulo, 24-31/3/1977.
Judith Patarra, revista *Status,* 1973.
O Globo, Rio de Janeiro, 17/7/1979.
Revista *365,* São Paulo, Editora ABZ, 1976.
Simon Khoury, Jornal *Lmapião.*
Tarso de Castro. *In:* "Folhetim", jornal *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 11/9/1977.
Revista *Versus,* n.º 13, São Paulo, 8/1977.
Pasquim: "Entrevista com Chico Buarque de Hollanda no Chopinho & Comidinhas", 28/11/1975. *In: O Som do Pasquim,* Rio de Janeiro, 1976.

6. *CONTOS*

"Ulisses" e "Anaía". *In: Malditos Escritores* (apr. e coord. de João Antonio), São Paulo, Símbolo, 1977.

II. *OUTRAS OBRAS*

1. *LIVROS E REVISTAS*

Arte em Revista, N.os 1 e 2. "Anos 60'. São Paulo, Kairós, 1979.
— N.º 3. "Questão Popular". São Paulo, Kairós, 1980.
ADORNO, T. W., *Notas de Literatura.* Barcelona, Ariel, 1962.
ANDRADE, Mário de. *Aspectos de Literatura Brasileira.* São Paulo, Martins, s.d.
BACHELARD, Gaston. *L'Air et les Songes.* Paris, José Corti, 1972.

BLOCH, Ernst. *Dialettica e Speranza*. Firenze, Vallechi, 1967.
— *L'Esprit de L'Utopie*. Paris, Gallimard, 1977.
— *Le Principe Espérance*. Paris, Gallimard, 1976.
BOSI, Alfredo. "Cultura Popular". São Paulo, texto (mimeografado) que integra o projeto "Filosofia da Educação Brasileira", coordenado pelo Professor Durmeval Trigueiro Mendes, da Fundação Getúlio Vargas — a ser publicado pela Civilização Brasileira.
— *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix-EDUSP, 1978.
— "Um Testemunho do Presente", pref. a Carlos Guilherme Mota, *Ideologia da Cultura Brasileira*, 2.ª ed., São Paulo, Ática, 1977.
BROWN, Norman. *Vida contra a Morte*. Petrópolis, Vozes, 1972.
BUARQUE DE HOLLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. 7.ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1973.
CABRAL DE MELLO NETO, João. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968.
CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. 2.ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1974.
CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de e PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo, Duas Cidades, 1975.
CANDIDO, Antonio. "Literatura e Subdesenvolvimento na América Latina". Revista *Argumento* I, Ano I, São Paulo, Paz e Terra, 1973.
— "O Mundo Provérbio". *In: Língua e Literatura* n.º 1, São Paulo, USP, 1972.
Civilização Brasileira (rev.). São Paulo, Civilização Brasileira n.º 7, maio 1966.
COSTA LIMA, Luís. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975.
COUTINHO DE OLIVEIRA, José. *Apud* Câmara Cascudo, *Literatura Oral no Brasil*. 2.ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio-MEC, 1978.
CUNHA, Celso. *Gramática do Português Contemporâneo*. Belo Horizonte, Bernardo Álvares, 1972.
DADOUN, Roger. *Cien Flores para Wilhelm Reich*. Barcelona, Anagrama, 1978.
DOREN, Alfred. "Espaço e Tempo do Desejo" (1925). *Apud* Arnhelm Neusüss, *Utopia*. Barcelona, Seix Barral, 1970.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. "A Banda", *Diário de São Paulo, 30/11/1966*.
— *Obras Completas*. 3.ª ed., São Paulo, Aguilar, 1973.
FAVARETTO, Celso. *Tropicália*. São Paulo, Kairós, 1979.
FREUD, Sigmund. *Le Mot d'Esprit et ses Rapports avec l'Inconscient*. Paris, Gallimard, 1971.
FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973.
GABEIRA, Fernando. *Carta sobre a Anistia*. 2.ª ed., Rio de Janeiro, Codecri, 1979.
HOBSBAWN, E. J.. *Reolutionaries*. London, Quartet Books Ltd., 1977.
JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1979.
JAMESON, Frederic. *Marxism and Form*. New Jersey, Princeton University Press, 1974.
LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*. 7.ª série, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1963.
/LULA/ SILVA, Luís Inácio da. *Entrevistas e Discursos*. Org. GUIZZO *et alii*. São Bernardo do Campo, ABCD Cultural, 1980.
LYOTARD, J. F. *Dérive à partir de Marx et de Freud*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.
MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro. Zahar, 1968.
— *Um Ensaio para a Libertação*. Lisboa, Bertrand, 1977.
MELLO E SOUZA, Antonio Candido e Gilda. "Introdução" a Manuel Bandeira, *Estrela da Vida Inteira*. Poesias Reunidas, 6.ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
NEUSÜSS, Arnhelm. *Utopia*. Barcelona, Barral, 1971.
NIETZSCHE, Friedrich. *La Naissance de la Tragédie*. Paris, Denoel/Gonthier, 1964.
— *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo, Hemus, s.d.
NOGUEIRA GALVÃO, Walnice. *Saco de Gatos*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.
PALMIER, J. M. *En torno a Marcuse*. Madri, Guadiana de Publicaciones, 1969.
PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
PERRONE MOISÉS, Leyla. "Pra ver a vida passar", Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 25/11/1967.

POE, Edgar Allan. "Silêncio". *In: Ficção Completa, Poesia e Ensaios.* Rio de Janeiro, Aguilar, 1965.
REICH, Wilhelm. *Análisis del Carácter.* 6.ª ed., Buenos Aires, Paidós, 1978.
— *Psicologia de Massas do Fascismo.* Porto. Escorpião, 1974.
RIFFATERRE, Michael. *Essais de Stylistique Structurale.* Paris, Flammarion, 1971.
Salário Mínimo, Revista do DIESE, 1979.
SANTANA, Afonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira.* Petrópolis, Vozes, 1980.
SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le Néant.* Paris, Gallimard, 1949.
SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas.* São Paulo, Duas Cidades, 1973.
— "Cultura e Política, 1964-1969". *In: O Pai de Família e Outros Estudos.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
SUZUKI, Jr. Matinas. "Os olhos, o aviso e o sorriso". Jornal *Opinião,* Rio de Janeiro, 17/12/1976.
VASCONCELOS, Gilberto de. *Música Popular: de Olho na Fresta.* Rio de Janeiro, Graal, 1977.
VELOSO, Caetano. "A mulher é o poeta", Revista *Código,* Salvador, 8/1980.
— Jornal *Opinião.* Rio de Janeiro, 20/11/1972.
VERNANT, Jean Pierre. *Mythe et Pensée chez les Grecs.* 2.ª ed., Paris, Maspéro, 1965.
WEIL, Simone. *A Condição Operária e Outros Estudos sobre a Opressão.* Org. Ecléa Bosi, São Paulo, Paz e Terra, 1980.
WISNICK, José Miguel. *Anos 70-Música Popular.* Rio de Janeiro. Europa, 1979-1980.
— *Dança Dramática* (Poesia/Música Brasileira), tese de doutoramento-USP, 1979 (inédita).
— "Meu Samba é uma Corrente". Jornal *Movimento,* São Paulo, 6/12/1976.
WEFFORT, F. C. *El Populismo en la Política Brasilena.* de Jean Claude Bernardet e outros, Coleção El Mundo del Hombre, 3.ª ed., México, Siglo Veintiuno, 1972.

2. *DISCOS*

de Ari Barroso, "Aquarela do Brasil", por Gal Costa, *Aquarela do Brasil,* Philips 6485216, Rio de Janeiro, 1980.
Roberto Carlos, CBS 137795, São Paulo, 1972.

ICONOGRAFIA

Em 1966, no II Festival de Música Popular Brasileira da Record, dividiram o primeiro lugar A Banda, *de Chico Buarque, e* Disparada, *de Vandré. (*Jornal do Brasil, *12/10/66 — Caderno B.)*

Jornal do Brasil, quarta-feira, 12-10-66, Cad. B — 5

Panorama de teatro

BANDA COMANDA A ALEGRE MARCHA DA MÚSICA

MARIO DE ANDRADE — Foto de CLAUDIO KUBRUSLY (Sucursal de São Paulo)

NÃO! DIGA A BANDA É MAS DISPARADA MELHOR

O CHICO É BOM MAS DISPARADA É MELHOR

A hora da tarde

Chico Buarque, Nara Leão e Juti Rodrigues

Chico é a nova fase

A hora da saída

São Paulo (Sucursal) — A noite de ontem de outubro de 1966 estava para a história da música popular brasileira não apenas como a data da consagração de Chico Buarque ou dos duplos Geraldo Vandré-Tom e Paraná-Adonia, mas como a volta da canção ao povo.

Pela primeira vez desde que Roberto Carlos transformou o Tradio Record no templo do iê-iê-iê, a Política foi chamada não mais para exercer a ostensiva por-baixismo dos iê-iê-iês, mas para desempenhar o trabalho a que pertencem as poesia que sempre a música de compositor brasileiro pretende exercer na rua, debaixo de chuva.

A GRANDE VITÓRIA

Quando o porta-de-arrebação Rainiel Sullane, na abertura do programa que *A Banda* ou *Disparada* tomaria Recife de fora da relação das cinco primeiras horas classificadas pela exposição do público que pulava dentro e fora do Maria, apontando a derrota do jari em direção o primeiro prêmio entre Chico Buarque e a dupla Geraldo Vandré-Tom.

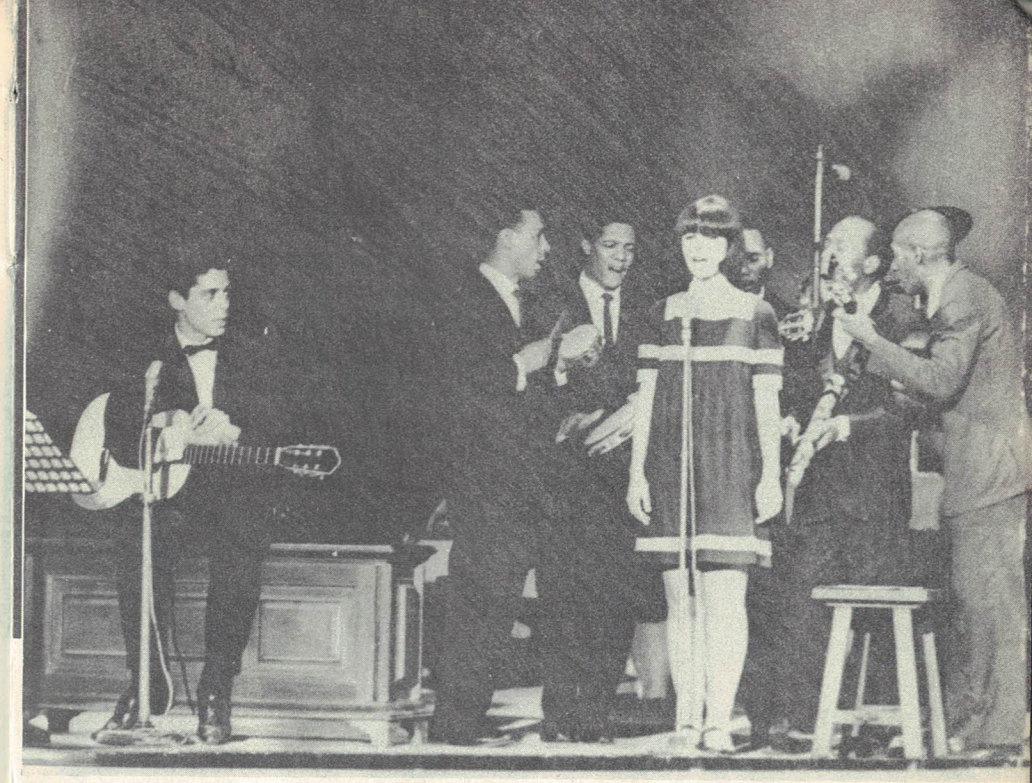
Talvez porque entre as duas faixas existisse um paralelo, o julgamento final do festival refletia a agressão do público, antes gostando brasileiro da *A Banda* e de *Disparada* do que dividindo uma preferência por uma ou outra. Definida era "Jair Jair" e, ainda ao mesmo tempo, "Chico, Chico", a conflito conseguiu com a boneca retumbante as duas músicas, confirmou manifestando os cartazes que tinham escrito *A Banda* de um lado e *Disparada* no outro. Pela dupla aclamação atingiu o auge de vibração quando Nara Leão, Chico Buarque e a Banda Ribeiro disse que a primeira vitória era uma das gratificações de público, a Disparada de Geraldo Vandré e Tordo de Barros Neto.

Rubera tentar planejado uma bandeira da cantada durante um minuto e meio, como "o melhor método para se assistir", Juti Rodrigues, vencedor do maior sempatico, alcançou no palco muito cerrado. Os primeiros aplausos vieram quando Juti modou de Sou para Sliet "Un Bonsch (a fal bel". Art Tripch, que estava nessa das últimas fiças do auditório, sentiu-se aplaudido extraordinariamente, e com ele o cerrado da platéia que, praticamente, abriu a vez do canto com palmas e gritos de "ja gaulen". O Conjunto MPB-4 ouviu aplausos moderados apresentando, por sequela a Canção de não *Canfar*, de Sergio Ricardo.

A tensão arrebanta foi de amor ao ouvir Nara Leão cantar para aquecer o Bonsch, de Mário Fernandes, outras revelação sensacional.

AS MELHORES

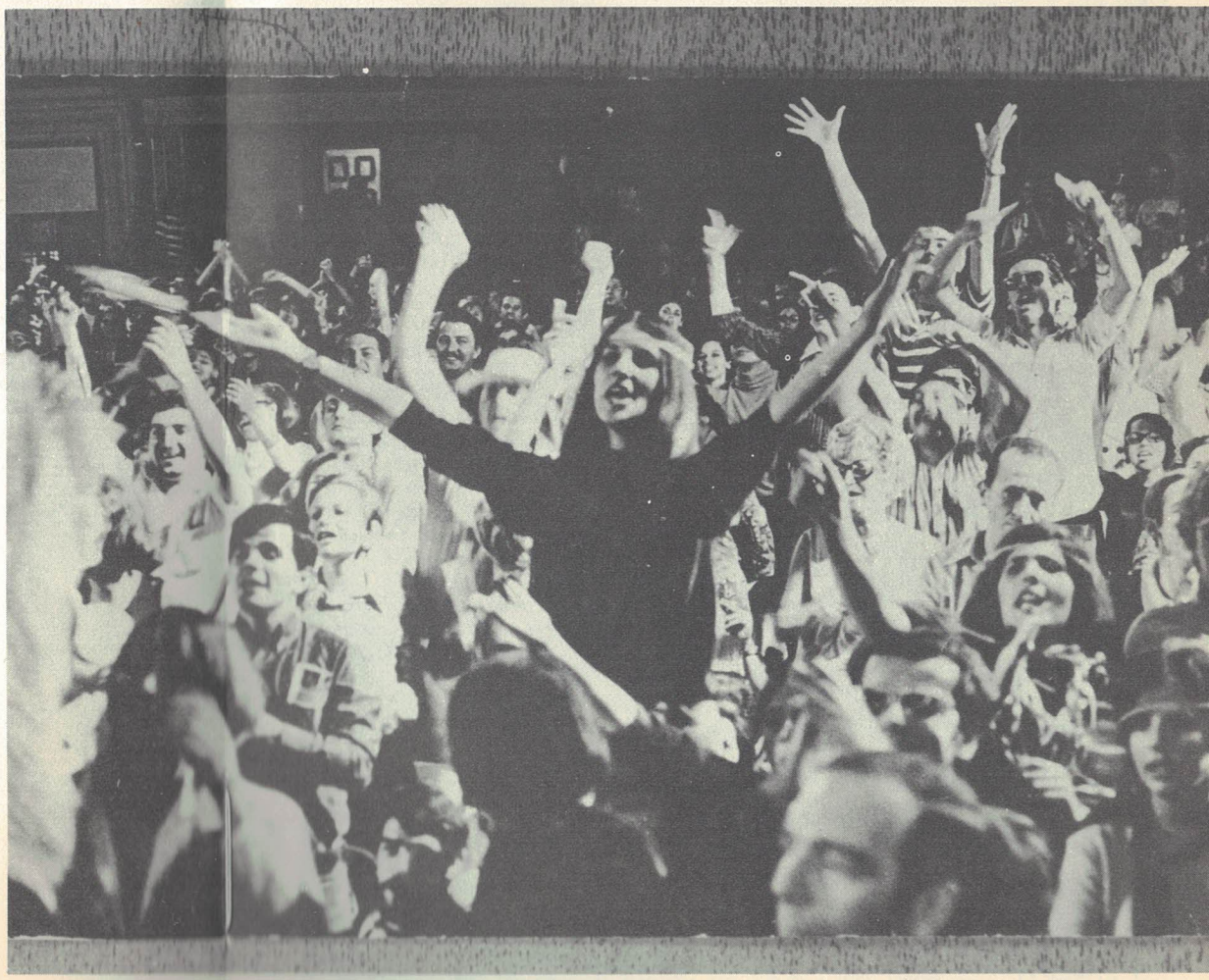
O mestre de cerimônia anunciou que a 2ª vez "tinha uma dúvida" e para dizer-lo era preciso a confirmação das seis melhores músicas: *Disparada*, *Canção de São Caetano*, *Do amor ao Fim*, *Canção para Nara*, *Lá Fora e Bico e A Banda*. Durante a sorteio pedia-se ao mesmo tempo a primeira faixa para *A Banda* e *Disparada*, tendo um grupo de repente sugerido que notavam pelo conflito sem, e o cartaz "*A Banda* é boa, mas Disparada é melhor". Pela ordem, inserta, foi anunciado a eliminação do por-



Chico Buarque e Nara Leão na época de A Banda, *1966.*
"Em quase todas as canções da fase inicial de Chico, a proposta é muito semelhante: o sofrimento da vida presente é colocado entre parênteses, por força do encantamento órfico da música ou da dança — literalmente, do violão, do samba, da banda, do Carnaval" (p. 50). (Foto Banco de Dados da Folha*).*

Chico e Tom com Cynara e Cybele, cantando Sabiá, *que ganhou o primeiro prêmio no III Festival Internacional da Canção, em 1968. (Foto Agência Estado.)*

Festival da Record, 1967.
"Sua explicação sociológica é muito simples: tal floração de festivais, apaixonadamente vividos pelo público composto sobretudo de estudantes, refletia bem o clima da época; canalizava parte da necessidade de agremiação, de debate público, de insatisfação e vontade insofrida de participação da juventude." (p. 30). (Foto Banco de Dados da Folha*).*



Cena de Morte e Vida Severina, *de João Cabral de Mello Neto. O poema, musicado pelo então estudante da FAU Chico Buarque, foi encenado pelo TUCA, em 1967, sob direção de Silnei Siqueira.*

*Curitiba, 1967. Recepção promovida ao autor d'*A Banda.

"tudo ficou tão contente/porque minha gente/de novo era povo na rua

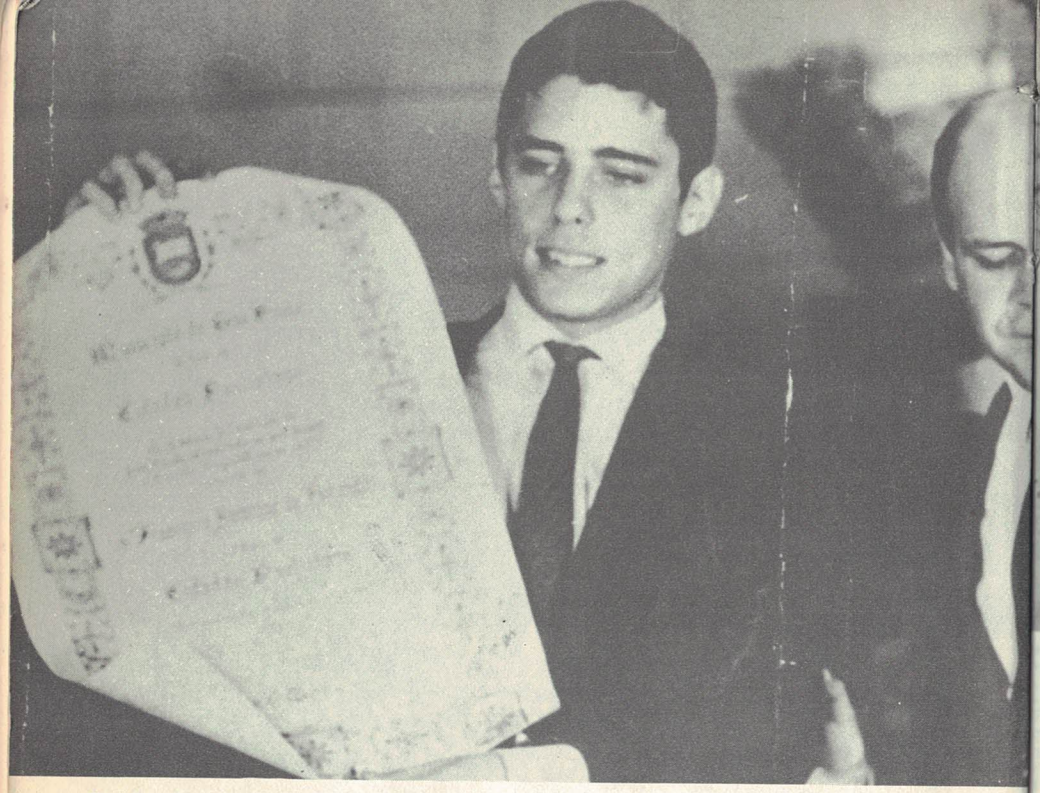
o grande cordão/cantava o refrão que crescia/da simples canção/...

o povo na rua/pensou que era sua/de tanto que andava/atrás de qualquer alegria

e um dia de festa/só mesmo podia/fazer da tristeza/maior fantasia

Quem sabe o canto da gente/seguindo na frente/prepare o dia da alegria"

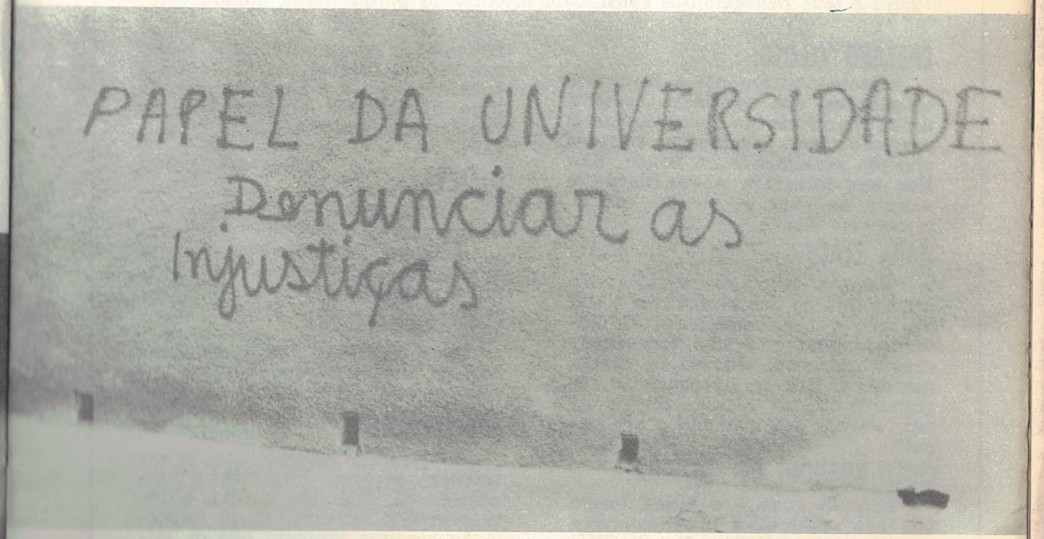
Geraldo Vandré,
João e Maria



Recebendo o título de Cidadão Paulistano.
"É, portanto, sem receio que confesso que Pedro Pedreiro espera o trem num subúrbio paulista, Juca é cidadão relapso do Brás, Carolina é a senhorita da janela da Bela Vista e a banda passou, por incrível que pareça, no Viaduto do Chá, em clara direção ao coração de São Paulo". (Discurso de Chico Buarque na Câmara Municipal de São Paulo, quando recebia o título de Cidadão Paulistano, em dezembro de 1967.) (Foto Banco de Dados da Folha.*)*

São Paulo, 1967.
"As longas noites paulistas e o violão entrando em cena. E foi aí que eu encontrei a fonte do meu samba urbano, cheirando a chaminé e a asfalto." (Discurso de Chico na Câmara Municipal de São Paulo, quando recebia o título de Cidadão Paulistano.)

Faculdade de Filosofia da USP, Rua Maria Antônia, depois do ataque do Mackenzie, São Paulo, 1968.
"Quando entrei na Faculdade de Arquitetura, São Paulo novamente se transfigurou aos meus olhos. As universidades, a Rua Maria Antônia, os sonhos políticos, as frustrações, o tijolo, o pedreiro, o engenheiro . (Discurso de Chico na Câmara Municipal de São Paulo, quando recebia o título de Cidadão Paulistano.) (Foto Abril Press.)



São Paulo, 1968.
"Não estávamos ainda, efetivamente, na época em que, segundo o preceito do Decreto n.º 477, 'trabalhador trabalha, professor leciona, estudante estuda'. A Faculdade servia, muitas vezes, de catalisador para muitos desses projetos de participação social que integravam estudo-arte-povo." (p. 20). (Foto Agência Estado.)

Artistas na rua de nôvo

"Por vêzes, parece-me também que todo livro que não trata da prevenção das guerras, da criação de uma sociedade melhor, é desprovido de significado, ocioso, irresponsável, tedioso, indigno de ser lido, inadmissível. Não estamos no tempo das histórias do Eu. E, contudo, a vida humana se realiza ou se frustra ao nível do Eu individual".

Na frase do dramaturgo Marx Frisch, tôda a inquietação do mundo é o pensamento da grande maioria dos artistas brasileiros conscientes de sua função na sociedade.

Mais uma vez, êles sairão às ruas ao lado dos estudantes, levados não só por sua consciência coletiva como pelo pensamento individual de cada um.

Reproduzo a seguir as declarações de alguns artistas aqui publicadas na semana passada, no dia da passeata. Reproduzo porque êles sairão de nôvo e seus pensamentos continuam atualizados porque nada mudou:

CAETANO VELOSO:

"Estou inteiramente a favor dos estudantes, que considero como a única manifestação física contra a opressão que, reconheço, estamos vivendo atualmente no Brasil. São êles que tomaram a vanguarda e saíram às ruas e por isso sairei junto com êles".

NARA LEÃO:

"Estou a favor porque esta não é uma luta só dos estudantes e sim de todo o povo brasileiro. O Govêrno que aí está não cumpre as suas obrigações: em vez de servir, massacra, tira as liberdades e reprime o que as pessoas têm a dizer. Parece que inverteu o seu papel".

CHICO BUARQUE DE HOLANDA:

"Sair às ruas é a única forma que nos resta para manifestarmos nossa revolta diante de um País que estagnou, que retrocedeu no tempo, que tem seu teatro estraçalhado pela censura, que tem seus métodos de ensino absolutamente ridículos e sem sentido, que parou até no seu futebol. A luta dos estudantes é justa e por isso estou do lado dêles nesta oportunidade de protestar contra um estado de coisas".

DJANIRA:

"Sou inteiramente partidária dos estudantes e de seu movimento porque é uma bandeira de luta pela Cultura e contra o imperialismo e a opressão".

CLARICE LISPECTOR:

"Êles têm tôda razão em lutar por um mundo menos podre do que êste em que vivemos atualmente".

TÔNIA CARRERO:

"É claro que estamos com os estudantes porque a luta dêles é também nossa, é a luta contra a repressão e a censura. Seria importante lembrar também que os soldados da PM deveriam entender que os estudantes estão lutando por uma sociedade melhor para todos, inclusive para a Polícia Militar.

Última Hora, Rio de Janeiro, 4/7/68

Passeata dos Cem Mil. Rio de Janeiro, 1968. (Foto Banco de Dados da Folha).

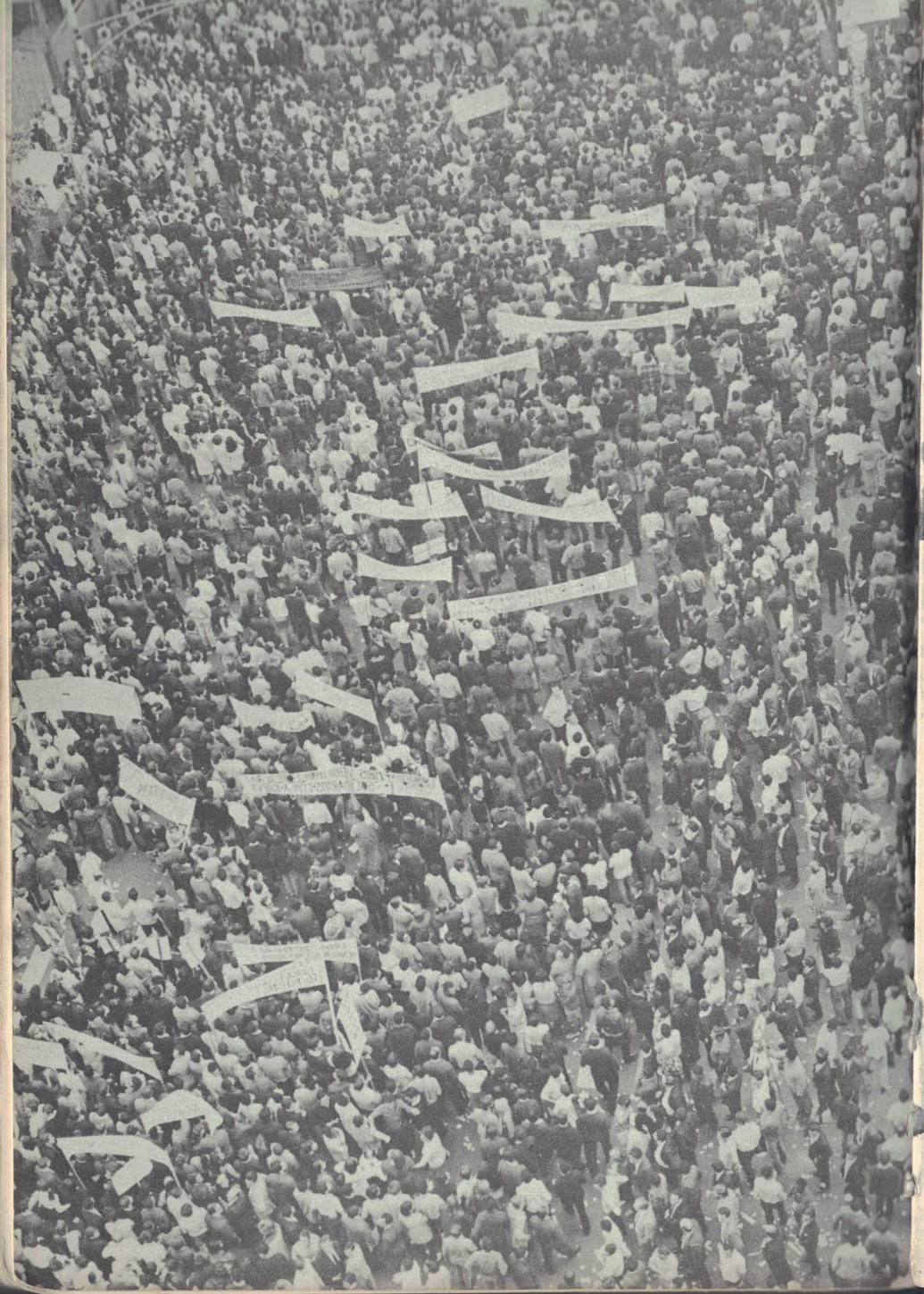
"Apesar de você, amanhã há de ser outro dia". (Foto Agência Estado.)

A amizade com Vinicius, selada na parceria musical, ficou muito maior em Roma: o poeta será padrinho da filha de Chico e V

A Itália não é um local de férias, mas um nôvo campo de trabalho. Diariamente Chico se ocupa da máquina de escrever e do violão — êle é o mesmo

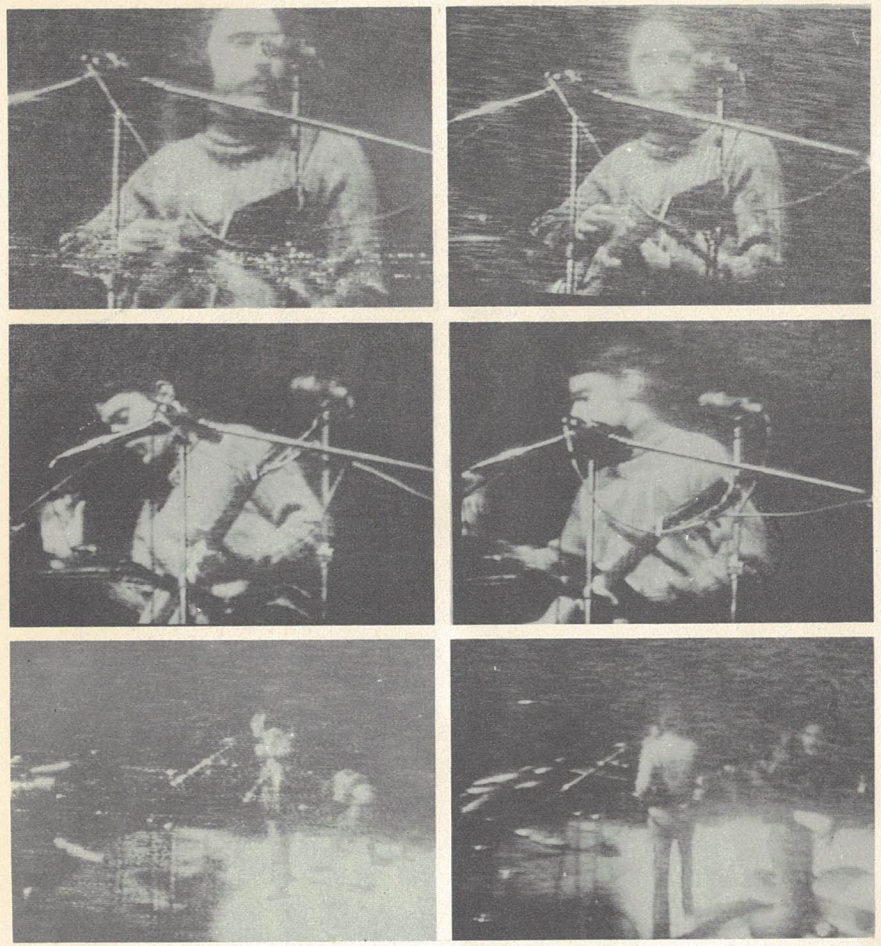
"Afinal, ela é afilhada do Vinicius, ha de minha amiga", disse Chico em sua últi carta aos companheiros do Rio, referin se à garotinha. É que Vinicius tem sido s companheiro de quase tôdas as horas ne espécie de exílio que ambos se impusera enquanto compõem com o pensamento v tado para o Brasil. "Esse tal de Velho Mun tem o ouvido cansado", afirmou Chi "carece de um ritmo nôvo, uma meloc diferente. Mas é preciso ir aos poucos, fa litar, senão êles acham que samba é exot

Chico e Vinícius na Itália.
"Pede perdão/pela duração/um tanto forçada/dessa temporada/Mas não diga nada/Quem me viu chorando/E pros da pesada/diz que eu vou levando". Samba de Orly *(que, mais pertinentemente, deveria chamar-se* Samba de Fiumicino*), composto em parceria de Chico, Toquinho e Vinicius. (Revista* Manchete *19/4/69.)*



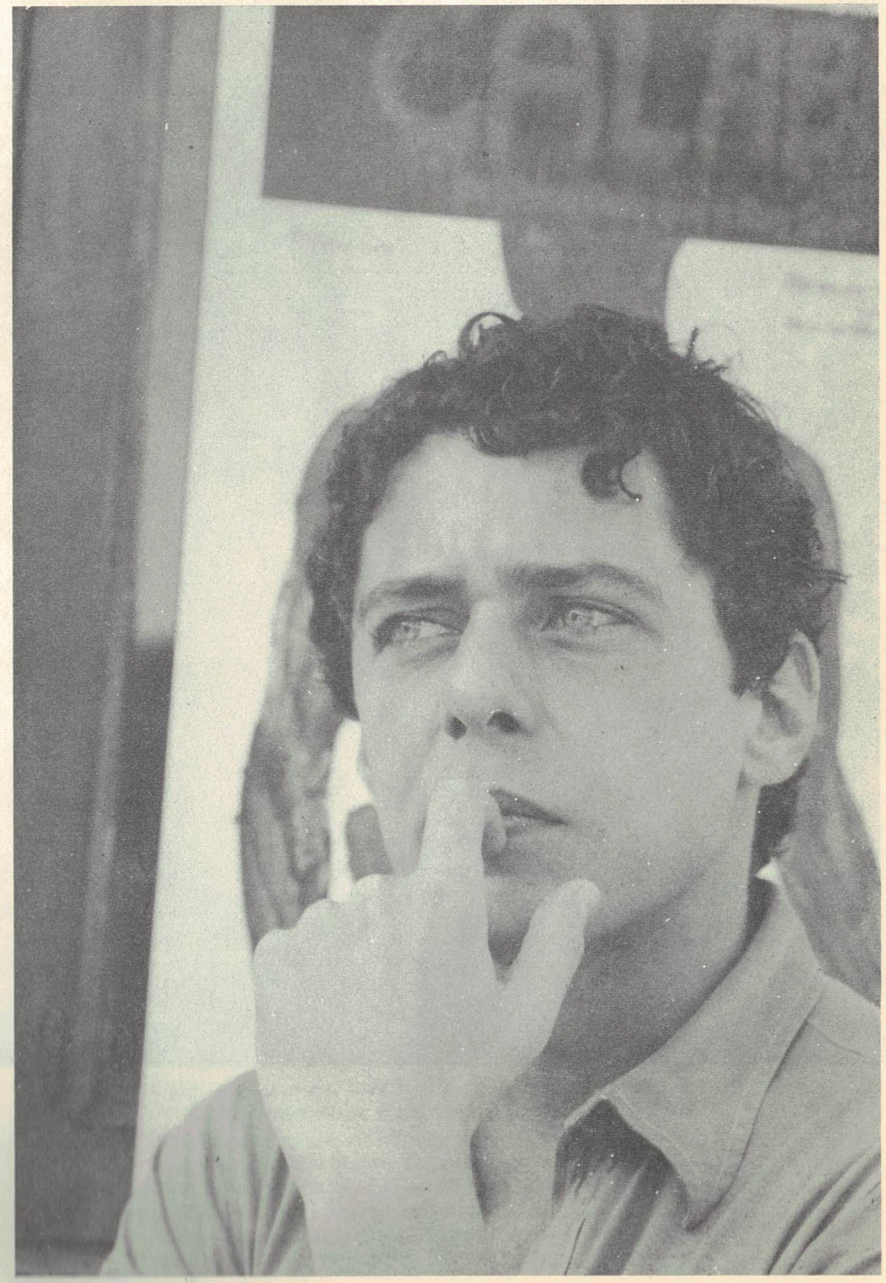
Os parceiros do Samba de Orly, *de volta ao Brasil, na companhia de Sérgio Buarque de Hollanda, na casa deste. (Foto do filme* Certas Palavras com Chico Buarque, *Mauricio Berú, 1980.)*

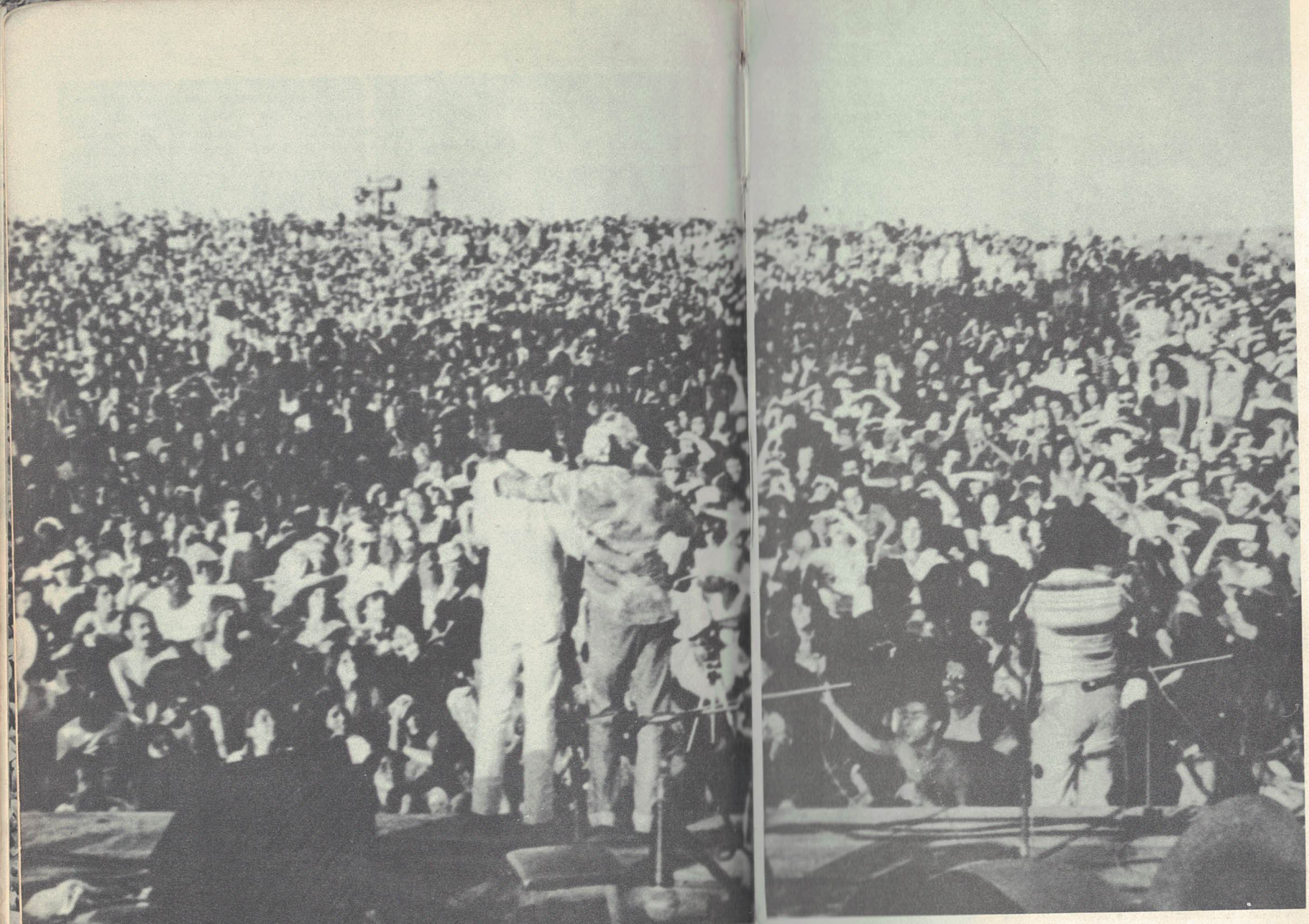
Passeata dos Cem Mil. Rio de Janeiro, 1968. (Foto Alberto França.)



"Para que ninguém ouvisse Cale-se *a censura levou aquelas três mil pessoas presentes ao* show *a* verem *o* 'Cale-se' *dramaticamente concretizado nos microfones calados."* *(p. 94, nota). Seqüência fotográfica do episódio dos microfones cortados, no* show *da Phonogram, no Anhembi, 1973.)*

"Na peça se projeta, inequivocamente, o problema das omissões do intelectual, dos impasses do agir histórico, dos dilemas da atuação, do silêncio imposto. Ela foi escrita em 1973, mesmo ano de Cálice, *ano do* Cale-se: *CALA a boca, BÁRbara — CALABAR." (p. 179) (Foto Abril Press/A. Gallo.)*



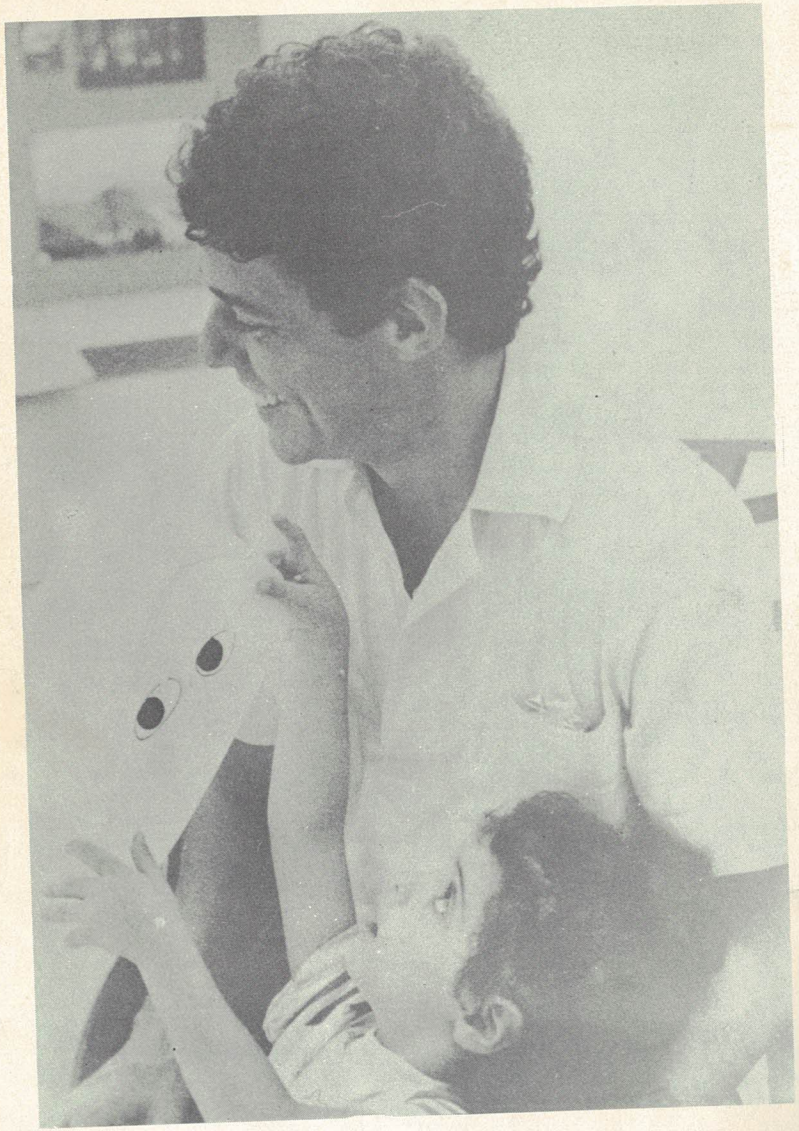


Chico e Milton em Três Pontas, cantando O Que Será. *"E chegamos assim a uma nova formulação daquela 'fraternidade' presente nas primeiras composições de Chico Buarque, ingênuas e adolescentes. Detecta-se, assim, a evolução esplêndida desse 'poeta social': do bom mocismo de 'Marcha para um dia de sol' até esse poderoso canto utópico, que é também um ato político: 'E todos os destinos irão se encontrar' ". (p. 133). (Foto Banco de Dados da* Folha*)*

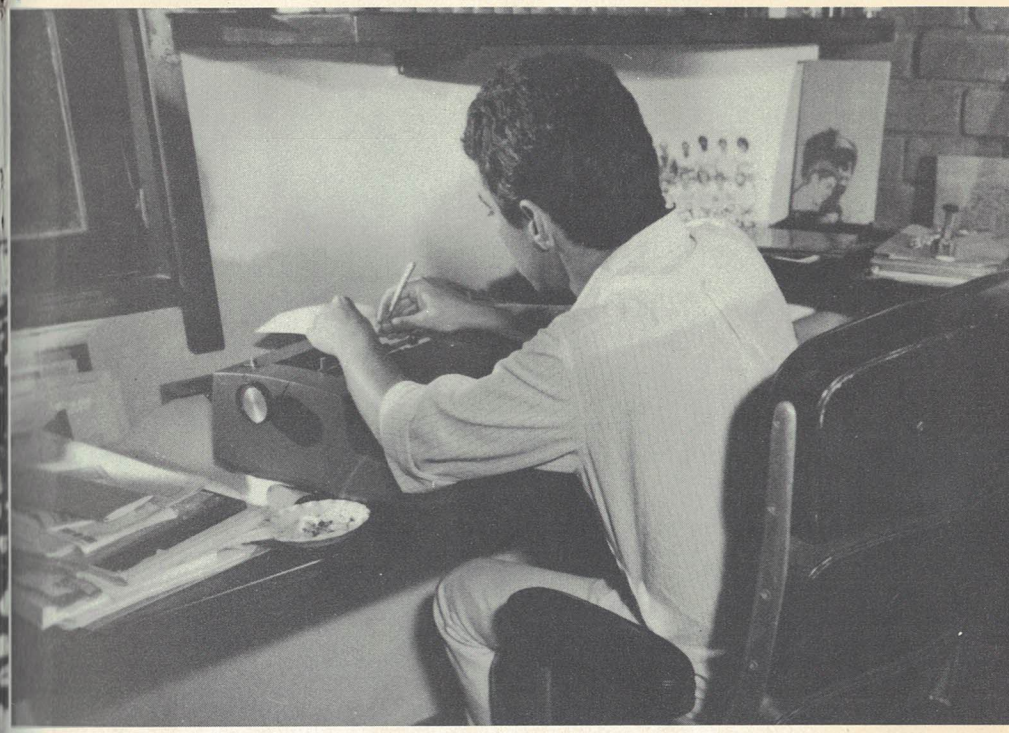
Chico Buarque e Milton Nascimento no show de Três Pontas, Minas Gerais. (Foto Abril Press/Heitor Hui.)

Chico e Caymmi, na viagem para Angola.
"Ele anda pra frente arrastando a tradição; isso é bem do signo dele, que é gêmeos..."
(Caetano Veloso sobre Chico Buarque, cf. p. 28.) (Foto Abril Press/A. Gallo.)

Foto do filme Certas Palavras com Chico Buarque, *Maurício Berú, 1980.*



"No conto infantil Chapeuzinho Amarelo *aparece com transparência o valor mágico que Chico atribui à palavra." (p. 206). (Foto Agência Estado.)*



"... há o artesanato verbal. E só com 'emoção' dificilmente Chico encontraria as proparoxítonas certas para o seu desenho lógico (entendido aqui no sentido saxônico de design *= projeto), que, transfigurado pela poesia, se transformará num 'desenho mágico' ". (p. 150). (Foto do filme* Certas Palavras com Chico Buarque, *Mauricio Berú, 1980.)*

Show *"Canta Brasil", fevereiro de 1982. (Foto Banco de Dados da* Folha*.)*

Foto do filme Certas Palavras com Chico Buarque, *Mauricio Berú, 1980.*

"E na canção — palavra cantada — mais do que na poesia, a palavra é corpo: *modulada pela voz humana, portanto carregada de marcas corporais; carregada de valor significante. A canção é isso: ligação de* sema *e* soma *(signo e corpo), no belo trocadilho que o grego oferece."* (p. 203). (*Foto do filme* Certas Palavras com Chico Buarque, *Mauricio Berú, 1980.*)

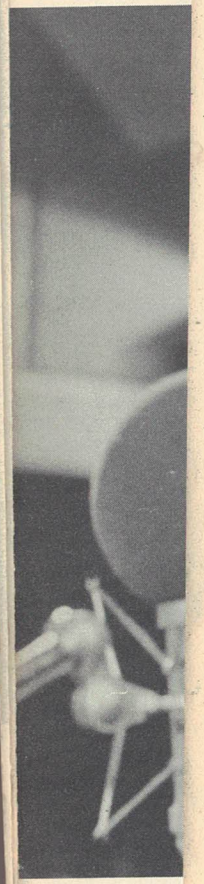


Foto c

D Adelia Bezerra Meneses

SEDIFF-CH/USP
ESTADO DE
Letras
D/ Adelia
Bezerra Meneses
VALOR
R$20,00
DATA 8/9/97
NUMERO 134043

Imprimiu
CENTRAIS IMPRESSORAS
BRASILEIRAS LTDA.
Estrada de Vila Ema, 722
Fone: 63-0208 – CEP 03156
São Paulo – SP