

Equipe de realização:
Projeto gráfico de Lúcio Gomes Machado
Assessoria editorial de Mara Valles
Revisão de Tereza R. Guilares

2ª Edição

FICHA CATALOGRÁFICA

(Preparada pelo Centro de Catalogação-na-Fonte,
Câmara Brasileira do Livro, SP)

Galvão, Walnice Nogueira.
G173s Saco de gatos: ensaios críticos. 2ª ed. São Paulo,
2ª ed. Duas Cidades, 1976.
146 p.

1. Ensaios brasileiros I. Título.

76-1150

CDD-869.945

Índices para catálogo sistemático:

1. Ensaios : Século 20 : Literatura brasileira 869.945
2. Século 20 : Ensaios : Literatura brasileira 869.945

Galvão

Saco de Gatos

Ensaios Críticos

Walnice Nogueira Galvão



Livraria Duas Cidades
1976

Da autora:

As formas do falso, Editora Perspectiva, 1972.

No calor da hora, Editora Ática, 1974.

A

Mariantonia,

δμφαλό's

MMPB:
UMA ANÁLISE IDEOLÓGICA

A Moderna Música Popular Brasileira apresenta uma proposta nova dentro da tradição. Surgida do desenvolvimento da Bossa Nova, que por sua vez já constituiu uma renovação radical da canção, se por um lado persiste na linha intimista que foi a marca registrada da Bossa Nova, por outro lado compõe um projeto de “dizer a verdade” sobre a realidade imediata.

Este projeto tem duas faces. No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba, desafio, etc.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no Sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc.

A proposta nova da MMPB reside nesse compromisso com uma realidade cotidiana e presente, com o “aqui e agora”. Esse compromisso leva-a a adotar a desmitificação militante, derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples mas plena do favelado e do sertanejo. Tome-se, por exemplo, dentre as dezenas de obras que foram dedicadas à idealização da vida no morro, a *Ave-Maria no morro*, de Herivelto Martins:

“ . . . lá não existe felicidade de arranha-céu
pois quem mora lá no morro
já vive pertinho do céu
tem alvorada, tem passarada . . . ”

e faça-se a comparação com “Feio, não é bonito” de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri:

“Feio, não é bonito,
o morro existe
mas pede pra se acabar . . . ”

Ou ponha-se, lado a lado, os textos de *Luar do Sertão*, de Catulo da Paixão Cearense, e *Disparada*, de Vandré e Théo.

A MMPB se caracteriza, portanto, por uma intencionalidade *informativa e participante*. Daí decorre seu teor literário mais épico que lírico, ou ao menos tão épico quanto lírico (raras são as canções puramente líricas); ou o próprio objeto da narração é colocado diretamente ao ouvinte, ou entre o objeto da narração e o ouvinte se interpõe a dor do narrador ante o objeto narrado.

Esta análise, que visa ser generalizável a toda a produção da MMPB épico-lírica e lírico-épica, prende-se concretamente aos textos das canções dos seguintes autores: Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, escolhidos por serem os de produção mais numerosa e de maior popularidade no momento; ocorrem, ainda, eventuais alusões a canções de outros autores.

As canções que representam a persistência da linha intimista — aquelas que falam em moça-flor, menina azul, primavera, felicidade, rosas às dúzias ou não, barquinho, praia, sol — estão fora do âmbito desta análise. Como é uma linha de evasão ou escapista, é por isso mesmo auto-evidente como ideologia.

Por que submeter a MMPB a uma análise ideológica?

As canções da MMPB são de muito boa qualidade, tendo, em decorrência, maior força de convicção e mensagens mais sutis. Estamos longe, aqui, tanto da grosseria e titilação do ié-ié-ié nacional, como do escapismo óbvio da produção intimista. E, ao nível do óbvio, as canções da MMPB aparentemente mobilizam o ouvinte mediante palavras-de-ordem avançadas: os oprimidos e os alienados povoam os textos delas.

E não menos importante é a faixa de público atingida preferencialmente por esta linha. Por ser mais sofisticada e de melhor qualidade, a MMPB não dispõe dos auditórios históricos do ié-ié-ié; e porque incomoda um pouco, não serve para buates e situações análogas, que vêm a calhar com a linha intimista. O público da MMPB, de gosto mais refinado, tem sua massa constituída por universitários e seus adjacentes, como intelectuais em geral, artistas, publicitários, jornalistas, etc. É um público mais ou menos cultivado, que se acha familiarizado ao nível da informação com as preocupações sociais, econômicas e políticas de nosso tempo, e que responde bem a alusões à injustiça e à desigualdade.

Esse público ficava de pé e urrava exatamente neste trecho da “Disparada”, de Vandré e Théo:

“... porque gado a gente marca
tange, ferra, engorda e mata
mas com gente é diferente.”

por ocasião do lançamento dessa canção no II Festival da Música Popular Brasileira (São Paulo, 1966). E foi esse mesmo público

que vaiou Hebe Camargo e Erasmo Carlos no III Festival de São Paulo (1967), sendo que a primeira teve seu programa de TV durante meses em primeiro lugar de audiência, e o segundo tem sempre seus discos nas melhores colocações das paradas de sucessos. A registrar que eles foram vaiados antes mesmo de poderem abrir a boca, o que significa uma vaia ao que são e ao que representam, e não às canções que defenderam. Um público que se preza de ser cultivado e sofisticado rejeita tanto Hebe Camargo como Erasmo Carlos.

É da aceitação de um público com essas características que depende a MMPB, com seu projeto informativo e participante, decidida a ser a derrubadora dos mitos tradicionais da canção brasileira. O sertão, o morro, a favela, o estilo de vida dos homens que neles vivem e morrem, são mostrados em sua realidade feia. A denúncia está aí. Mas, e a proposta que toda denúncia implica?

Pretendo mostrar, ao longo deste trabalho, que entre a denúncia antimitológica e a proposta se coloca a mediação de uma nova mitologia. É que esta nova mitologia assume o gesto de uma proposta, falsa. Os passos são os seguintes: se eu digo que algo está errado, vai implícito nesse dizer um novo passo que será uma proposta de consertar o errado; mas, se eu digo que algo está errado e, em vez de fazer a proposta de conserto ao nível do errado, diluo a denúncia fazendo propostas ao nível mitológico, então eu apenas propicio a evasão.

Entende-se que um público de instrução universitária exija que as canções ventilem problemas sociais, políticos e econômicos. Entende-se também que esse público do privilégio se assuste ante uma proposta ao nível da denúncia e aceite ansioso uma nova mitologia que não o comprometa a agir. Entende-se melhor ainda que a canção “informativa” e “participante” seja tão escapista e consoladora quanto aquela que fala em moça-flor-sol-barquinho-amor-dor. Só que se trata de evasão e consolação para pessoas intelectualmente sofisticadas. O gesto de uma proposta encobre um afago ao privilégio.

* * *

Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da MMPB destaca-se O DIA QUE VIRÁ, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. Está presente num grande número de canções, onde aparece ora como o dia que virá, ora como o dia que vai chegar, ora como o dia que vem vindo. Geraldo Vandré é um especialista:

“Vim de longe, vou mais longe,
quem tem fé vai me esperar
escrevendo numa conta

pra junto a gente cobrar
no dia que já vem vindo
.....
e a gente fazendo conta
pro dia que vai chegar...”

(Aroeira)

Nesse primeiro exemplo, O DIA QUE VIRÁ aparece na plenitude de seu significado e função. O homem abdica de seu papel de sujeito da história, e o sujeito da história passa a ser O DIA, ser dotado de vontade e de movimento. Não sou eu, sujeito humano, que vou chegar lá, mas é O DIA que se encaminha para mim. “A gente”, então, fica dispensada de agir. Quem age é O DIA, “a gente” se dedica apenas a registrar os agravos, enquanto O DIA não vem.

Trata-se, portanto, de uma proposta imobilista e espontaneísta. Imobilista porque prega os braços cruzados. Espontaneísta porque delega a ação a O DIA, essa abstração mitológica. “A gente” não é responsável, por isso se considera absolvida.

Idêntico desvio do sujeito ocorre mais duas vezes na mesma canção, sendo que agora o sujeito da história é a coisa, igualmente personificada:

“... Madeira de dar em doido
vai descer até quebrar.
É a volta do cipó de aroeira
no lombo de quem mandou dar.”

A pregação imobilista e espontaneísta se manifesta de várias maneiras na obra de Vandrê; uma variante é *Porta-Estandarte* (parceria de Geraldo Lona):

“... eu vou levando a minha vida enfim
cantando, que canto sim
e não cantava se não fosse assim
levando pra quem me ouvir
certezas e esperanças pra trocar
por dores e tristezas que, bem sei,
um dia ainda vão findar
um dia que vem vindo
e que eu vivo pra cantar...”

Devido à interferência de outro ser imaginário componente da mitologia da MMPB e tão importante quanto O DIA – a canção –, ocorre aqui uma saída aparente para o imobilismo. O cantor (autor, compositor, cantor, seja lá quem for) declara que ele não é imóvel porque canta. O homem, dispensado de agir porque O DIA é que é o agente da história, contenta-se com um simulacro de

ação. E qual é a relação entre o cantar e O DIA? Permanece indefinida pela própria sintaxe: “um dia. . . que eu vivo pra cantar”. Se o ouvinte não consegue perceber a relação entre O DIA e o sujeito que vive pra cantar, não tem importância; o autor também não consegue.

Já no frevo “João e Maria”, ainda de Vandrê, há uma tentativa de esclarecer essa relação:

“... quem sabe, o canto da gente
seguindo na frente
prepare o dia da alegria.”

A relação que há, então, entre O DIA e o cantar, é que talvez possa mesmo haver alguma relação. Com todas as reticências contidas na locução adverbial de dúvida e no subjuntivo verbal. É um caso de pensamento mágico que também pode ser assim expresso: quem sabe se a gente cantar bastante que O DIA vem ele venha mesmo. Como proposta, situa-se ao nível do primitivo que acende o fogo de madrugada para fazer o sol nascer, ou do ato de furar os olhos do bonequinho para que o inimigo cegue.

Na “Ventania”, de Vandrê e Hilton Acioly, quem carrega a responsabilidade renovadora é a vida, enquanto O DIA aparece numa posição de indeterminação:

“... irmãos no mesmo esperar
que um dia se mude a vida
em tudo e em todo lugar.”

Nesse trecho surge um outro ser imaginário como correlato d’O DIA; é a esperança ou o esperar. Quase sempre nas imediações d’O DIA, como ocorre em alguns dos exemplos acima, outras vezes aparece isoladamente. Mas, em ambos os casos, seu conteúdo é uma seleção muito particular dentro do campo semântico que a palavra cobre. Esperança, na MMPB, significa *inação*. Esperar significa *postergar para o futuro*. Vai implícita uma justificação do presente, em função da confiança na autonomia do futuro.

A correlação com O DIA pode ser expressa ou latente, mas sempre localizável, como na mesma *Ventania*:

“Pra esperar tenho a certeza
que guardo no coração.”

Esperar o que? Que O DIA venha, é claro.

Nem Chico Buarque, que em várias de suas canções procede a uma crítica da esperança e do esperar, escapou de cantar O DIA. Essa foi a base temática da canção que passa por ter sido sua primeira composição, a *Marcha para um dia de sol*, que ganhou

o apelido de *Marcha João XXIII*, aliás muito justo. Não tão justo é lembrar essa canção, já que ela parece ter sido renegada pelo autor. Chico Buarque não a incluiu em seus LPs. e nunca mais a cantou em público. Mas é nela que o mito d'O DIA aparece com toda a ingenuidade dos bons sentimentos juvenis:

“Eu quero ver um dia
nascido sorrindo
e toda gente
sorrir um dia
.....

Eu quero ver um dia
numa só canção
o pobre e o rico
andando mão em mão
que nada falte
que nada sobre
o pão do rico
e o pão do pobre
.....

Eu quero tanto um dia
o pobre ver sem frio
e o rico com coração.”

Observe-se que é só no início que O DIA é personificado. Indeterminado a partir do quarto verso, torna-se apenas a circunstância temporal em que se cumpre a fraternidade. Também aqui a relação do cantor com o futuro revela sua condição de espectador. Ele se propõe a *ver* e não a *fazer*.

Depois dessa primeira canção, O DIA desaparece da obra de Chico Buarque para só retornar anos depois, uma única vez, e examinado de uma perspectiva cética:

“Ai, quem me dera ter um choro de alto porte
pra cantar com a voz bem forte
a anunciar a luz do dia.
Mas quem sou eu
pra cantar alto assim na praça
se vem dia, dia passa,
e a praça fica mais vazia.”

“Um choro”
(1967)

Título Soneto
de Chico

Chico Buarque

A descrença nO DIA vem ligada à dúvida quanto ao significado da esperança e do esperar. Esperança que resulta no “desencanto” d'A *banda*, na “desilusão” de *Meu refrão*, no “desengano” de *Sonho de um carnaval* ou a esperança fingida de *Ano Novo*, a esperança frustrada de *Olê Olá*, o “esperar sentado” de *A Televisão*. Enfim, toda uma canção é dedicada à reflexão sobre o signi-

ficado que podem ter a esperança e o esperar para um desafortunado (*Pedro pedreiro*), concluído pela transformação da esperança no seu contrário:

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

Já nas canções de Edu Lobo, que geralmente têm letra de outros, diversos, como Vinícius de Moraes, Oduvaldo Viana Filho, Capinam, Ruy Guerra, Guarnieri, Lula Freire, etc., O DIA faz sua aparição da maneira habitual:

“... Certo dia que sei por inteiro
eu espero não vá demorar
este dia estou certo que vem...”
(Edu Lobo e Capinam, *Ponteio*)

Como também em *Veleiro*, cuja letra é de Torquato Neto:

“anda, vem comigo que é tempo
vem depressa que eu tenho o braço forte e o rumo certo
oh que o dia tá perto
e é preciso ir embora.”

Em *O tempo e o rio*, O DIA surge sob os nomes de seus semelhantes — o tempo, a manhã:

“... quem vive, luta partindo para um tempo de alegria
que a dor de nosso tempo é o caminho
para a manhã que em seu olhos se anuncia
apesar de tanta sombra
apesar de tanto medo.”

Mas *Aleluia* traz a surpresa de uma formulação mais incisiva:

“... toma a decisão, tá na hora
que um dia o céu vai mudar
quem não tem mais nada a perder
só vai poder ganhar.”

“Aleluia” (Edu Lobo)
Ruy Guerra

É verdade que a possibilidade de mudança está colocada num futuro confortável e sob a guarda do céu. Mas é verdade

também que há uma proposta expressa num imperativo dirigido ao ouvinte no presente. E os dois últimos versos são inequívocos. Todavia, se situamos a citação em seu contexto, que é um poema sobre mar e pescador, verificamos que a decisão de que se fala é a de lançar o saveiro ao mar. Se é que se trata de uma proposta, a decifração é penosa.

Mesmo Gilberto Gil, que às vezes mostra clareza nos seus objetivos, também recorre ao DIA:

“... Desapeie dessa tristeza
que eu lhe dou de garantia
a certeza mais segura
que mais dia menos dia
no peito de todo mundo
vai bater a alegria

.....
monte em seu cavalo baio
que o dia já vai chegar
vai romper o mês de maio
não é hora de parar
galopando na firmeza
mais depressa vai chegar.”

(em parceria com Torquato Neto,
Vento de maio)

Apesar da presença do DIA, dá para perceber que o texto está tentando arregimentar o ouvinte, propondo-lhe metaforicamente a ação. E é justamente na obra de Gilberto Gil que se encontram as proposições mais claras e mais diretas, como esta em *Roda*, dirigida ao opositor:

“... Seu moço, tenha cuidado
com a sua exploração
se não lhe dou de presente
a sua cova no chão...”

Ou como a afirmação de *Viramundo* (parceria de Capinam), onde as ações e opções são rigorosamente referidas ao sujeito que fala no texto e não a uma abstração qualquer:

“Sou viramundo virado
na ronda das maravilhas
cortando a faca e facão
os desatinos da vida
pulando pra não ser preso
pelas cadeias da intriga.
Prefiro ter toda a vida
a vida como inimiga

a ver na morte da vida
minha sorte decidida
.....
ainda viro este mundo
em festa, trabalho e pão.”

Mas frequentemente as canções de Gilberto Gil são incoerentes e confundem o ouvinte. Esse é, por exemplo, o caso de *Louvação* (letra de Torquato Neto), onde, depois de dizer:

“... que só espera sentado
quem se acha conformado.”

apela para O DIA para consolar os inativos:

“... Louvo quem canta e não canta
porque não sabe cantar
mas que cantará na certa
quando enfim se apresentar
o dia certo e preciso
de toda gente cantar.”

É na obra de Caetano Veloso que se encontra um tratamento particular do mito do DIA. Tratamento que situa O DIA ao nível da mitologia privada e não mais ao da mitologia coletiva. Explico-me: O DIA, na canção de Caetano, aponta para a volta do nordestino à sua terra natal, depois de ter vindo trabalhar no Sul. Representa uma aspiração que, embora comum a um grande número de indivíduos, está referida ao destino individual de cada um. A consolação não repousa sobre um mundo que se fará diverso, mas sobre a idéia de um retorno pessoal. É menos o dia que virá do que o dia em que eu voltarei. Ou melhor: é o dia que virá para mim, não para todos; embora eu seja legião. → *Exemplo de texto*

É o que ocorre nas canções de Caetano, como por exemplo naquela que se intitula, justamente, *Um dia*:

“... abre os olhos, mostra o riso
quero, careço e preciso
de ver você se alegrar.
Eu não estou indo embora
estou só preparando a hora
de voltar.
No rastro do meu caminho
no brilho longo dos trilhos
na correnteza do rio
vou voltando pra você.
Na resistência do vento
no tempo que vou e espero

no braço, no pensamento,
vou voltando pra você. . .”

Nessa canção, o propósito de consolar a amada causa a transformação das imagens de afastamento e partida em imagens de aproximação e volta. Não tão interessante, mas igualmente variação em torno do dia da partida e da volta, é *Quem me dera*:

“Adeus, meu bem,
eu não vou mais voltar
se Deus quiser
vou mandar te buscar
.....
Ai, quem me dera voltar
quem me dera um dia
meu Deus, não tenho alegria
Bahia do coração
.....
Ai, quem me dera, meu bem
quem me dera um dia
de ter você na Bahia.”

E mesmo quando está ausente o dia da partida e da volta, estão presentes imagens e seres adjacentes, como a viagem, a estrada, etc. É o que ocorre em *Nenhuma dor*:

“... é preciso
ó doce namorada
seguirmos firmes na estrada
que leva a nenhuma dor...”

e em *Avarandado*:

“Cada palmeira da estrada
tem uma moça recostada
uma é minha namorada
e esta estrada vai dar no mar
.....
eu e minha namorada
vamos seguindo na estrada
que vai dar no avarandado
do amanhecer.”

ou em *Capitão Lampião* (parceria de Torquato Neto):

“... nas estradas onde vadio
com meus trinta companheiros
não passo fazendo feira
não fico pedindo esmola

tomo o que é meu, vou-me embora
que o mundo não me consola.”

A obra de Caetano Veloso, até a ruptura metropolitana de *Alegria, alegria*, mostra-se a tal ponto impregnada pelo destino comum aos homens de sua terra (e que de certo modo é o do autor também) que praticamente todo o seu imaginário é referido a esse destino. Muitas de suas canções abordam o tema do indivíduo que é obrigado a deixar sua terra em busca de trabalho; e mesmo quando o tema central não é esse, as imagens de partida são importantes:

“... há um tanto tempo ele foi-se embora
para bem longe
pra além do mar...”

(*Sol negro*)

No plano dos sentimentos pessoais, esse destino é marcado pela ambigüidade. A partida faz sofrer, mas ficar também resulta em sofrimento. E se há alegria em ficar, também há em partir. Esse beco sem saída que é o quinhão do homem nordestino, Caetano Veloso apreende em algumas de suas canções, como *No dia que eu vim me embora*:

“No dia que eu vim me embora
.....
vi que não entendia nada
nem de porque eu ia indo
nem dos sonhos que eu sonhava
.....
Afora isto, ia indo
atravessando, seguindo
nem chorando, nem sorrindo
sozinho pra capital.”

E é essa ambigüidade que domina sua canção intitulada *A ciranda de Lia*:

“... eu tava lembrando a partida
sem ter alegria
sem rir, sem chorar
às vezes eu penso que a vida
não vale a agonia
de partir, ficar.”

que ganha acentos trágicos:

“... esta desgraça nova em cada dia
esta paixão de achar, de procurar

esta certeza em ponto de partida
saber sorrir, morrer, querer voltar
esta tristeza ardendo na garganta
esta alegria
esta desgraça santa
esta ciranda. . .”

* * *

Do mito dO DIA decorre o mito da canção. Já que a utopia se cumprirá espontaneamente, eu não sou responsável, não tenho tarefas a executar, estou dispensado de agir. Então, as opções possíveis são: 1) cantar, para me consolar, enquanto O DIA não vem; 2) cantar, para anunciar a toda gente que O DIA virá sim; 3) cantar, para fazer O DIA vir. Em suma, não há opção a não ser cantar; o que varia é a finalidade do cantar. Consolo, divulgação ou pensamento mágico, eis as finalidades que a canção da MMPB propõe a si mesma. E todas essas finalidades se reduzem a uma só, que é a consolação. Cada autor e cada ouvinte se consola com qualquer das três finalidades. Todas elas são nobres, fraternas e avançadas; consolar os que sofrem, anunciar o futuro, preparar o futuro. Assim, autor e ouvinte são reassurados de seu papel importante na história.

A canção da MMPB resulta, portanto, numa evasão à implicação pessoal de cada um na história. Em primeiro lugar, ela oferece a perspectiva dO DIA; em segundo lugar propõe-se a si mesma como solução. É uma canção que faz da canção um mito. Por isso, cantar é a única proposta que a canção da MMPB ousa fazer.

E já na pré-64 *Marcha de quarta-feira de cinzas*, de Carlos Lyra, essa formulação aparecia:

“... o que resta é cantar
e alegrar a cidade.”

Vamos ver as variações que a MMPB apresenta sobre a canção. Começo com o *Jogo de Roda*, de Edu Lobo, tão interessante que merece transcrição integral:

“É olê de roda
Vira a roda
roda o tempo
nasce um samba em minha mão
olho a praia
chamo o vento
abro os braços à canção
eu sei aonde estou

e sei onde é que eu quero ir
e quem quiser
que entre na roda e vá rodar também.

Ah, meu amor, o mundo assim não pode ser
é só tristeza e noite pra se ver
sozinho estou num mundo em que o mal é lei
mas o meu canto vem fora de lei.

Ah, meu amor, vem pra perto de mim cantar
que nesta roda a dor vai se entregar.
A minha voz é fraca mas em meu olhar
um novo mundo gira sem parar, sem parar, sem parar
a rodar, a rodar, a rodar. . .

. . . E assim
ganho norte
ganho a vida
ganho um samba de cordão
tenho a noite já vencida
na palma da minha mão
o samba já chegou
canta a tristeza, a fé também
e o teu amor samba na roda do meu coração.”

Observa-se inicialmente a atitude atrevida do sujeito que canta, expressa no caráter ativo dos verbos em indicativo presente (olho, chamo, abro). E que culmina na afirmação desabusada: “eu sei aonde estou/ e sei onde é que eu quero ir”. A estrofe conclui num alçar de ombros com relação aos outros (quem quiser).

Na segunda estrofe, o sujeito se recolhe à meditação sobre o mal e a dor que há no mundo, estabelece uma relação rebelde e ativa entre seu canto e o mundo, para na terceira estrofe, declarar-se vencedor: “ganho norte/ ganho a vida/ ganho um samba de cordão”. A vitória da música (música que o sujeito faz) sobre o mundo é marcada pela passagem de “nasce um samba em minha mão” na primeira estrofe para “tenho a noite já vencida/ na palma da minha mão” na terceira.

O “novo mundo” se resolve em canção. O novo mundo ainda não está aí, naturalmente, ele só existe “em meu olhar”. Mas algo de concreto e imediato se pode propor, já que o que há de concreto e imediato é a música: “o samba já chegou”. Consolemo-nos, cantando, enquanto o novo mundo não vem: enquanto cantamos, a dor se entrega.

Esta automatização da canção, que se propõe a si mesma como solução para o mundo, causa os maiores equívocos. O mesmo Edu Lobo é autor de um frevo, o *Cordão da Saideira*, que começa assim:

“Hoje não tem dança
não tem mais menina de trança.

nem cheiro de lança no ar
hoje não tem frevo
tem gente que passa com medo
e na praça ninguém pra cantar.”

A esta altura estamos certos de que se trata de uma canção de jogo franco: o povo ausente da praça, não canta, não dança e tem medo. E estamos na terra do frevo. E é hoje. Isto é, ontem não era assim. O que é aparentemente confirmado pela continuação:

“Me lembro tanto
e é tão grande a saudade
que até parece verdade
que o tempo ainda pode voltar...”

Mas a canção acentua o passado para terminar no mais radical e banal saudosismo:

“... tempo do poço
da rua da Aurora
é o moço no passo
menino e senhora
pra baixo e pra cima
no bonde de Olinda...”

É, portanto, com elementos de um passado urbano pré-industrial (poço, bonde) que se faz a oposição ao medo de hoje e à ausência do povo, do canto e da dança. Aí então é que o ouvinte se lembra daquela “menina de trança” logo no segundo verso, que, perdida no meio das insinuações, retoma toda a sua força quando colocada ao lado do poço e do bonde. Quer dizer então que bom mesmo era o tempo em que a cidade grande parecia cidadezinha do interior, quando o carnaval gerava uma aparência de fraternidade e igualdade. O engano foi do ouvinte, ao supor que o tempo passado que se recorda com nostalgia — e, repito, estamos na terra do frevo — fosse muito mais recente, que a mudança que se lamenta fosse diversa, que a fraternidade e a igualdade que se perderam fossem outras que não as do carnaval. Saudosismo e sentimentalismo, eis a chave do *Cordão da Saideira*.

Vandré também não deixou de fazer o seu frevo, que, aliás, não deixa de ser engraçado (ou triste?) se o lermos com óculos metafóricos:

“... o grande cordão cantava
e o canto crescia
da simples canção
que era de João pra Maria
e o povo na rua

pensou que era sua
de tanto que andava
atrás de qualquer alegria
e na cantiga de João
que era só ilusão
jogou a esperança que havia.”
(*João e Maria*)

Nem saudosista nem sentimentalista, mas voltada para o presente e para o futuro, é outra composição de Edu Lobo, *Ponteio*, com letra de Capinam. Tendo por tema a própria canção e o cantador que a canta, termina do seguinte modo:

“... encerrar meu cantar já convém
prometendo um novo ponteio
certo dia que eu sei por inteiro
eu espero não vá demorar
este dia estou certo que vem
digo logo que vim pra buscar
correndo no meio do mundo
não deixo a viola de lado
vou ver o tempo mudado
e um novo lugar pra cantar.”

Dessa última parte ressalta a relação, algo confusa, entre a nova canção que será cantada no novo dia e o papel do cantador. O cantador tem a nobre missão de assegurar a quem o ouve que as coisas vão continuar como estão, que haverá um novo dia no qual ele cantará uma nova canção. E, “*last but not least*”, seu cantar incessante se destina a chamar o novo dia (“digo logo que vim pra buscar”).

Esta fé no poder mágico da canção — a canção é a causa do futuro — aparece também em *Avarandado*, de Caetano Veloso, onde a canção se torna até mesmo a causa de fenômenos da natureza:

“... qualquer canção, quase nada
vai fazer o sol levantar
vai fazer o dia nascer...”

Apenas insinuada no *Cordão da Saideira* e em *João e Maria*, a misturada completa entre canção e povo se faz em *Batucada*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil:

“... o samba vai vencer
quando o povo perceber
que é o dono da jogada.
O samba vai crescer

informação
batucada
“Samba”
(Caetano)

e diz que se alguém não concordar ele se retira. Assumiu sua consciência, a duras penas, com conseqüências de parto da montanha. Em vez de utilizar sua consciência para uma ação por ela determinada, limita-se a sair cantando por aí. E, o que é pior, só para quem quiser ouvir, disposto a se retirar ao menor sinal de descontentamento.

Descontentamento que, na realidade, não ocorre. O ouvinte continua ali, no auditório de TV, no teatro, perto do rádio ou da vitrola, dando sua atenção ao que está sendo cantado. E se sente lisonjeado, porque não é como os outros de que a canção fala, outros que não concordam com o que a canção diz. Desse modo é assegurada a cumplicidade entre autor e público. Cada ouvinte se diz: "eu não sou desses, eu estou aqui ouvindo e gostando". E o autor passa por ser valente e corajoso, porque ousa cantar coisas que desagradam a muita gente. E, como tudo se passa ao nível da canção, ninguém percebe que aquilo que o cantor-autor faz é o mesmo que sua personagem diz que faz: ele canta porque o público gosta, se o público não gostar ele pega sua viola e vai cantar em outro programa.

A mesma incoerência reaparece na *Roda* de Gilberto Gil. Por quatro vezes são repetidos estes versos, com pequenas modificações, servindo de refrão às denúncias feitas ao longo da canção; transcrevo aqui a primeira ocorrência:

"... quero ver quem vai sair
quero ver quem vai ficar
não é obrigado a me ouvir
quem não quiser escutar."

Cada ouvinte é declarado livre de ouvir apenas o que deseja. Se a canção não o agrada, ele se retira e tudo continua como sempre. Mas, naturalmente, todos os ouvintes continuam ouvindo e se achando progressistas.

Outras vezes, a relação de cumplicidade entre autor e público se resolve em ameaça direta, porém colocada num vago futuro. Ameaça a alguém que não o ouvinte, é claro:

"Vim aqui só pra dizer
ninguém há de me calar
se alguém tem que morrer
que seja pra melhorar.
.....
você que não me entendeu
não perde por esperar."

(Vandré, *Réquiem para Matraga*)

O desejo de definir a função da canção aparece freqüentemente. Ora, num momento de desânimo, é posta em dúvida a eficácia possível:

"... não, nem há porque seguir cantando só para explicar
não vai nunca entender de amor
quem nunca soube amar."

(Vandré, *Pequeno concerto que virou canção*)

Ora, como no *Porta-estandarte* de Vandré e G. Lona, é afirmada, embora envolta em negativas, a importância da canção para o ouvinte:

"... e não cantava se não fosse assim
levando pra quem me ouvir
certezas e esperanças..."

Volta e meia esse desejo de definir a função da canção se transforma em autojustificação. Como o autor opera com contradições insolúveis, confundidas para que possam ser engolidas pelo público e por ele mesmo, o peso da inconsistência se torna insuportável e provoca uma justificação, quase um pedido de desculpas:

"... desce o teu rancho cantando essa tua esperança sem fim
deixa que a tua certeza se faça do povo a canção
pra que o teu povo cantando o teu canto ele não seja em vão."

(Vandré e G. Lona, *Porta-estandarte*)

O "povo", então, é quem legitima o ofício do compositor. Mas, se atento para que parcela do "povo" constitui o público desse tipo de canção, já me perco novamente na inconsistência. Validade da canção torna-se sinônimo de sucesso. Se o "povo" canta a canção que eu componho, ela é válida; se o "povo" não a canta, ela não é válida. Devo então compor sempre tendo em vista dar ao público o que ele quer. O que, me parece, não é grande novidade. Nem grande avanço.

Essa confusão entre almejar o sucesso (muito natural, não é?) e querer cumprir uma missão coletiva, aparece também na *Canção de não cantar*, de Sérgio Bittencourt:

"... Meu canto
para ser um canto certo
vai ter que nascer liberto
e morar no assobio
do ocupado e do vadio
do alegre e do mais triste
.....
aí que bom se eu ouvisse
o meu canto por aí."

Dar um alcance coletivo a seu canto, para além do sucesso, eis a preocupação que brota de um modo particularmente intenso na *Ventania*, de Vandré e Hilton Acioly:

pelas ruas vai correr
uma grande batucada.”

Vejamos se consigo acompanhar. O povo é o dono da jogada, mas não sabe disso; quando souber, não é o povo que vai vencer (vencer a que ou a quem?), mas sim o samba. E o samba vai vencer, vai crescer e se espalhar pelas ruas. Com um pouco de boa vontade, posso tentar uma interpretação metafórica. Evidentemente, o samba é produzido pelo povo, é um tipo de manifestação característica do povo, e é preciso muita gente para fazer o samba e a batucada. E, exagerando a dose de boa-vontade, posso mesmo dizer que a palavra batucada, colocada nessa posição, conota outras sonoridades.

Mas se chego bem perto do texto sem qualquer boa-vontade, percebo lá hiatos injustificáveis (o povo percebe e o samba vence). Pior que isso é a presença da heresia espontaneísta habitual: o deslocamento do eixo do problema coloca a ação nas mãos de uma abstração, o samba.

As canções de Gilberto Gil são exemplares nesse tipo de confusão. Em *Louvação* (parceria de Torquato Neto), o cantador, que fala na primeira pessoa, enfatiza logo de saída seu critério e sua capacidade de julgamento:

“Vou fazer a louvação
do que deve ser louvado
quem estiver me escutando
atenção, atenção
que me escute com cuidado
louvando o que bem merece
deixo o que é ruim de lado.”

Mais adiante, criteriosamente, procede à seguinte louvação:

“... louvo a paz pra haver na terra
louvo o amor que espanta a guerra...”

Afinal, uma versão nativa de *Make love not war*, deslocada do contexto que a gerou.

Mas não é só isso que há nessa canção. Tem mais. Por exemplo:

“... louvo o jardim que se planta
pra ver crescer a roseira
louvo a canção que se canta
pra chamar a primavera...”

Os dois primeiros versos trazem à mente do ouvinte o rico significado de expectativa passiva do “*cultiver son jardin*”, acentuado pela relação do espectador (“ver”) face ao espetáculo que

se cumpre espontaneamente: o crescer é da natureza das roseiras. Os dois últimos versos caem no desvio mágico, em que o papel do cantor é fazer as coisas acontecerem tendo por único instrumento a canção. E é muito razoável que um compositor-cantor louve aquilo que ele próprio faz.

Outra das canções de Gilberto Gil, *Lunik 9*, é uma confusão só, do início ao fim. De fato, é aparentada ao *Cordão da Saideira* de Edu Lobo. Gilberto Gil lamenta o progresso tecnológico porque traz alterações nas relações humanas. Não é de todo absurdo o que Gil diz inicialmente:

“... e lá se foi o homem
conquistar os mundos, lá se foi
lá se foi buscando
a esperança que aqui já se foi...”

Mas resta saber em nome de quem Gilberto Gil compõe uma canção melancólica sobre o primeiro foguete espacial a chegar à Lua. Parece que é mesmo em nome de certos elementos líricos que confundem a questão, que não continuam a linha anunciada nos versos acima, e que têm implicações sentimentais e saudosistas:

“... Poetas, seresteiros, namorados
correi
é chegada a hora de escrever e cantar
talvez as derradeiras noites de luar...”

Isto é: a esperança já não existe, mas em compensação ainda temos luar. E por isso faz-se um apelo, não para estabelecer uma nova esperança, ou uma razão de viver, mas para cantar algo que está em vias de desaparecer (é o que diz a canção). Canta-se aquilo que está acabando, não aquilo que está começando. E, como sempre, a grande e única tarefa coletiva é cantar.

Um caso curioso de incoerência quanto à função da canção reside no fato de se admitir que o ouvinte não a ouça. O melhor e mais chocante exemplo disso está na *Disparada*, de Vandrê e Théó, na parte final:

“... Se você não concordar
não posso me desculpar
não canto para enganar
vou pegar minha viola
vou deixar você de lado
vou cantar noutra lugar.”

Este final arruina um belo testemunho de como uma consciência nasce da experiência. Para que serviu o nascimento dessa consciência? O boiadeiro-narrador conta sua trajetória numa canção

“Meu senhor, minha senhora
vou falar com precisão
não me negue nesta hora
seu calor, sua atenção
a canção que eu trago agora
fala de toda a nação.”

De fato, o autor-cantor está implorando a atenção do público, com certa ingenuidade até. E precisa justificar o direito que julga ter a esse calor e a essa atenção: o direito que lhe confere sua missão coletiva, especificada no último verso. Uma declaração de princípios ao nível da autojustificação é o fecho da *Ventania*:

“... cantador não por dinheiro
por justo anseio geral.”

Não é por dinheiro não; o dinheiro é um pormenor que por acaso vem junto. A necessidade do cantar tem outra determinação, o tal “anseio geral”. Agora, como legitimar esse anseio geral? Porque não é qualquer anseio geral que deve ser atendido, como por exemplo o anseio geral pela mulher do próximo, o anseio geral por dinheiro, o anseio geral pela despreocupação com os destinos do mundo. O mais seguro é não tentar legitimar por argumentação e limitar-se à mera declaração: “por justo anseio geral”. Mas quem é que declara que é justo? O próprio autor-cantor. É ele quem coloca a necessidade de seu canto numa solicitação que vem dos outros, e é ele o juiz que declara isso justo.

Dessa incoerência universal da MMPB quanto aos propósitos da canção, uma pergunta fica: será automistificação ou apenas mistificação do outro? O essencial — o caráter consolador dela — nunca é mencionado. Mas, na nebulosidade da MMPB, surge uma única vez, quase subliminarmente, uma fulguração de lucidez:

“... e uma canção me consola...”

(*Alegria, alegria*)

Tiremos o chapéu a Caetano Veloso: dentre nós todos, só ele ousou confessá-lo.

* * *

No capítulo da canção que se propõe a si mesma como solução para os males do mundo, Chico Buarque exige um exame à parte. Toda a sua obra constitui uma só e interminável reflexão sobre a canção. Para que serve a canção, qual seu alcance e poder, o que é que ela pode dar ao ouvinte, qual o papel e a importância do autor, tais são os problemas que permeiam toda a produção de Chico Buarque.

É possível reduzir — sem esquecer as traições que toda redução implica — a obra de Chico Buarque a dois tipos fundamentais. De um lado está a metacanção pura, ou seja, a canção sobre a canção, essencialmente lírica embora possa conter elementos narrativos. Pertencem a esse tipo *Sonho de um carnaval, Tem mais samba, A Banda, Roda-Viva, Olê Olá, Realejo*, etc. De outro lado, a canção mediada por uma personagem, cheia de pormenores anedóticos. Neste tipo, não é mais o autor que medita em primeira pessoa sobre a canção; entre autor e canção está colocada uma personagem que fala ou sobre quem se conta uma estória. Mas a música é sempre importante para a compreensão do destino das personagens:

Quem te viu, quem te vê (Hoje o samba saiu/procurando você/.../O meu samba se embalava/na cadência dos seus passos/.../Hoje eu vou sambar na pista/...), *Teresa Tristeza* (“... ao menos sou sincero/que te adoro, que te quero/mas não sei viver sem carnaval”), *Rita* (... e além de tudo/me deixou mudo/o violão”), *Você não ouviu* (“Você não ouviu/o samba que eu lhe trouxe/.../Você diz... que o meu samba é plágio/é só lugar comum/.../A sua dança vai durar enquanto/você tem encanto/e não tem solidão./No fim da festa há de escutar meu canto...”), *Juca* (“Juca ficou desapontado/declarou ao delegado/não saber se amor é crime/se samba é pecado/em legítima defesa/batucou assim na mesa...”), *Logo eu?* (“Essa morena, de mansinho, me conquista/vai roubando gota a gota/esse meu sangue de sambista...”), *Com açúcar, com afeto* (“Vem a noite, mais um copo/sei que alegre ma non tropo/você vai querer cantar/Na caixinha um novo amigo/vai bater um samba antigo...”), *Fica* (“... Diga que o meu samba é fraco...”), *Lua cheia* (“... Meu violão ficou tão triste, pudera!/.../E eu fiquei sem versos/e eu fiquei em vão.”), etc.

Estas canções do segundo tipo são em geral “à maneira de” Noel Rosa, Sinhô, Ataulfo Alves, etc., isto é, têm formas mais tradicionais. Enquanto é nas do primeiro tipo que aparecem as formas mais originais, mais inventivas.

Se, na produção dos demais autores examinados se encontra uma preocupação difusa quanto ao seu ofício (“por quê?” e “para quê?” perguntam eles de vez em quando), essa preocupação é dominante em toda a obra de Chico Buarque. E enquanto todos eles, de um modo ou de outro, acreditam ou fazem força para acreditar no poder da canção, Chico Buarque traça limites bem definidos para esse poder. Que é o de gerar felicidade e fraternidade, ambas efêmeras, com duração igual à duração de uma canção. É portanto a oferta de consolação, mas exclusivamente ao nível da música. Suas canções nunca dizem que o cantar leva a alguma coisa que perdure depois que a canção termina. Não há ali proposta alguma que transcenda ao ato de cantar, que

prometa algo além da curta alegria do cantar em comum. Quando a canção chega ao fim, também chegam ao fim a felicidade e a fraternidade por ela geradas. E é claro que essa concepção, limitando tanto o poder da canção como as virtualidades humanas de felicidade e fraternidade, vai a par com a colocação taxativa da impossibilidade de mudança do mundo e do ser humano.

A banda, que foi até hoje o maior sucesso de Chico Buarque e é uma de suas mais completas metacanções, expressa a dor do poeta ao registrar uma série de modificações que a passagem da banda causa nos seres, modificações que se desvanecem assim que se deixa de ouvir o som da banda. E não é qualquer som: a banda passa "cantando coisas de amor". O som da banda traz uma ilusão momentânea de felicidade a quem o ouve, arrancando as pessoas de seu estado normal de solidão e sofrimento ("A minha gente sofrida/ despediu-se da dor"), para o qual elas voltam quando cessa o som. E o poeta, mais lúcido que essas pessoas, sofre com isso:

"... Mas para meu desencanto
o que era doce acabou
tudo tomou seu lugar
depois que a banda passou.

E cada qual no seu canto
em cada canto uma dor
depois da banda passar
cantando coisas de amor."

A canção, ou a música, aparece na obra de Chico Buarque sob vários nomes: banda, samba, refrão, chorinho, batucada, violão, cavaquinho, dança, festa, realejo, viola, carnaval, etc. Mas sempre com o mesmo significado: ela é o lugar da fraternidade e por isso o lugar da felicidade.

"Vem, que passa
teu sofrer.
Se todo mundo sambasse
seria tão fácil viver."

(Tem mais samba)

Esses versos contêm um apelo fraterno, uma promessa de alegria e a colocação no condicional da dança coletiva como solução para o sofrimento dos homens, condicional que acentua a impossibilidade da solução. O caráter efêmero da consolação intersubjetiva que a dança oferece é mais marcado em *Sonho de um carnaval*:

"Carnaval, desengano
deixei a dor em casa me esperando

e brinquei e gritei e fui vestido de rei
quarta-feira sempre desce o pano.

.....
mão na mão, pé no chão
e hoje nem lembra não
quarta-feira sempre desce o pano.

.....
Era uma canção, um só cordão e uma vontade
de tomar a mão de cada irmão pela cidade..."

Como também em *Noite dos mascarados*:

"... Mas é carnaval
não me diga mais quem é você
amanhã tudo volta ao normal
deixa a festa acabar
deixa o barco correr
deixa o dia raiar
que hoje eu sou da maneira que você me quer..."

Sonho de um carnaval e *Noite dos mascarados* se beneficiam, é verdade, do velho lugar-comum da música popular brasileira que é o tema da exaltação carnavalesca à qual se segue a tristeza da quarta-feira de cinzas. Mas a maneira de tratar o tema é característica do autor, como se verifica em *Carolina*, que não tem relação com carnaval:

"Carolina, nos seus olhos fundos
guarda tanta dor
a dor de todo este mundo.
Eu já expliquei que não vai dar
seu pranto não vai nada ajudar
eu já convidei para dançar
é hora, já sei, de aproveitar.
Lá fora, amor,
uma rosa nasceu
todo mundo sambou..."

.....
fui eu que avisei: vai acabar
de tudo lhe dei para aceitar
mil versos cantei pra lhe agradar
agora não sei como explicar.
Lá fora, amor
uma rosa morreu
uma festa acabou..."

E se este Eu que fala neste texto, no seu afã de consolar Carolina, convida-a para dançar e canta mil versos, em outra

canção ele chama atenção de Teresa para a única alegria que resta e que é a da confraternização no canto e na dança:

“... Diz que não tem café
diz que não tem feijão
nem sandália pro pé
nem aliança pro dedo da mão.
Oh Teresa, é tão pouca a tristeza
tem gente que nem carnaval não tem.”

(Teresa tristeza)

Outras canções se detêm mais na impotência da música em oferecer uma solução permanente. O autor se debruça sobre sua própria insuficiência:

“Estou vendendo um realejo
quem vai levar?
.....

Já vendi tanta alegria
vendi sonhos a varejo
ninguém quer mais hoje em dia
acreditar no realejo.
.....

Hoje em dia já não vejo
serventia em seu cantar
então eu vendo o realejo
quem vai levar?

(Realejo)

Para além do desencanto presente, para além mesmo da nota saudosista dada pela própria escolha do objeto — um instrumento musical de nosso passado suburbano — e reiterada pela contraposição entre passado e presente, persiste a oferta do “fazer música” para alcançar a felicidade, ainda que momentânea e ilusória:

“Quem comprar leva consigo
todo o encanto que ele traz
leva o mar, a amada, o amigo,
o ouro, a prata, a praça, a paz.”

(Realejo)

Por vezes, transparece o desânimo causado pela derrota da canção ante aquilo que é maior que a canção, que está fora da subjetividade, que está além da capacidade de um sujeito só mesmo que acompanhado da amada. Não basta o projeto privado para alcançar a felicidade:

“Ai, meu amor,
a sua dor, a nossa vida
já não cabem na batida
do meu pobre cavaquinho.
Quem me dera
pelo menos um momento
juntar todo sofrimento
pra botar neste chorinho.
Ai, quem me dera
ter um choro de alto porte
pra cantar com a voz bem forte
e anunciar a luz do dia.
Mas quem sou eu
pra cantar alto assim na praça
se vem dia, dia passa
e a praça fica mais vazia.”

(Um chorinho)

Em *Roda-Viva*, prevalece o sentimento da derrota da canção:

“... A gente toma iniciativa
viola na rua a cantar
mais eis que chega a roda-viva
e carrega a viola pra lá...”

.....
O samba, a viola, a roseira
um dia a fogueira queimou
foi tudo ilusão passageira
que a brisa primeira levou...”

Mas é em *Olé Olá* que temos o processo completo das possibilidades de consolação que a música pode dar. O próprio título, que se repete a intervalos no texto, é um apelo fraterno, tal como o da banda. A canção inteira resume-se ao esforço de um ser humano — o Eu que fala no texto — para impedir que outro ser humano chore, oferecendo-lhe em troca a consolação da música:

“Não chore ainda não
que eu tenho um violão
e nós vamos cantar...”

Como o canto solitário não resolve, o chamado é dirigido a outros para que colaborem na tarefa da consolação:

“Seu padre, toca o sino
que é pra todó mundo saber...”

Se a música existe e está aí para ser fruída (“tem samba de sobra”), quem sabe a persistência alcance algum resultado: é o que o poeta tenta explicar:

“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. . .”

E o apelo musical aos outros se faz mais insistente:

“Meu pinho toca forte
que é pra todo mundo acordar. . .”

Numa terceira tentativa, a argumentação vai se tornando mais fácil e passa a ser feita em nome de uma mera impressão:

“Não chore ainda não
que eu tenho a impressão
que o samba vem aí. . .”

Todavia, o apelo de fraternidade não atinge ninguém, nem as pessoas nem as abstrações (felicidade, luar, samba). E o poeta desiste, reconhecendo a impossibilidade de consolar sozinho a outrem:

“. . . e você, minha amiga,
já pode chorar.”

É verdade que as canções de Chico Buarque têm um lado simpático que revela um jovem em luta com seu próprio ofício. Que afinal de contas é um ofício público. Suas canções colocam a fraternidade como o mais alto valor humano e como a única via para a felicidade. Mas essa fraternidade e essa felicidade são encontradas somente no curto tempo que dura uma canção. Não existem fora da canção, porque vivemos num mundo degradado onde os únicos momentos de espontaneidade e plenitude são os da “mão na mão” de um sambar coletivo. Ainda assim, o poeta se propõe a continuar causando esses rápidos relâmpagos de fraternidade com suas canções.

Mas não é menos verdade que, tal como os demais autores, e embora com maior lucidez, também a única proposta das canções de Chico Buarque é: “cantemos”. Sua perspectiva cética nega a possibilidade de as coisas virem a ser diversas, negam que o homem seja o sujeito da história e que ele possa transformar o mundo. Debruçar-se sobre a infelicidade humana e deplorar o

destino de cada indivíduo no mundo em que vivemos, ao mesmo tempo que se afirma que não pode ser de outro jeito, redundando em fatalismo conservador.

Daí: não há na canção popular brasileira sinais de uma consciência avançada nem proposta para qualquer ação que não seja cantar. Como essa canção não é folclórica, mas semi-erudita, vale o cotejo com exemplos da mesma linha. Por isso, nem é preciso apelar para as canções de Brecht e Kurt Weil; basta pensar na *Marselhesa*. Enquanto nossos autores oferecem ao público um confortável dia que virá, *A Marselhesa* diz que o dia já chegou:

“Allons, enfants de la patrie
le jour de gloire est arrivé.”

Todavia, era uma vez uma canção chamada *Carcará*.

(1968)