

PROF. WALTER GARCIA

*W. Garcia*

*13/10/1982*

DESENHO MÁGICO

POESIA E POLÍTICA  
EM CHICO BUARQUE

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES

2ª edição

PRÊMIO JABUTI DE ENSAIO – 1982

Foto da p. 2, Abril Press.

Æ

Ateliê Editorial

*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 e da ficção. 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, circunscrita a duas décadas de produção de Chico Buarque, é a de estabelecer um paralelo com a História recente do Brasil, dos anos marcados pela Ditadura Militar: mais especificamente, de 1964 a 1980. Trata-se de uma proposta paradoxalmente ambiciosa e fácil. Fácil por causa do caráter circunstancial que marca a canção popular, fazendo-a assumir, muitas vezes, uma dimensão quase que “jornalística”, de reflexo dire-

to dos acontecimentos. Assim, por exemplo, a panfletária *Milagre Brasileiro*<sup>1</sup>, que repercute, no campo da canção popular, a crítica ao “milagre econômico”, da época do governo Médici, 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*.

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 quinquênio presidencial caracterizado pela ideologia do nacional-desenvolvimentismo, era uma espécie de símbolo da proposta desenvolvimentista, que deu origem à

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).

produção de novas condições para a criação cultural no Brasil. É o período das *vanguardas* artísticas: poesia concreta (1956), poesia práxis, o Cinema Novo (Glauber 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 da 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 – atuavam como “coordenadores” dos debates) eram no geral estudantes. Não estávamos ainda, efetivamente, na época em que, segundo o preceito do Decreto nº 477, “trabalhador trabalha, professor leciona, estudante estuda”. A Faculdade servia, muitas vezes, de catalisador para muitos desses projetos de partici-

pação 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<sup>2</sup>.

Mas toda essa euforia participante, irradiada a partir da vida universitária, será cortada abruptamente em 64, com o golpe militar. Embora os efeitos em termos da repressão 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

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*, 29.12.1967).

primeiros discos, respectivamente de 1966, 1967 e 1968. Exponentes dessa vertente são: *A Banda*, *Realejo*, *Retrato em Branco e Preto*, *Lua Cheia*, *Carolina*.

Chico confessa, em entrevistas<sup>3</sup>, 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 foi em 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 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 1º de abril, isso tudo mudou. E foi tanto o desinteresse, depois, que até mesmo os momentos 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 quê para quem está ali na Estação da Luz, visitar presídios, e coisas assim. E isso está refletido na minha música daquela época; tenho certeza que sim. Então, o que veio depois, *esse desinteresse*, *essa desilusão*, *esse ceticismo*, e até mesmo um certo cinismo<sup>4</sup> em relação a esses movimentos, às pessoas que eu

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 focas 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.

4. Grifos meus.

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 primária, 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 ter sido obrigado a viver fora do país: é ter sido obrigado a cortar uma seqüência profissional (*O Globo*, 15.7.1979).

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 Autor, 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 camponeses), 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 Holanda, que escrevera em outro contexto: “Somos uns desterrados em nossa própria terra”<sup>5</sup> – 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 ita-

5. Sérgio Buarque de Holanda, *Razes do Brasil*, 7. ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1973, p. 3.

liana 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 quebra 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 Millôr 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 antilríco, 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 Ketí, 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 Glauber 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 Moraes, 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 redonda 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<sup>6</sup>.

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”<sup>7</sup>.

Essa fala ficou célebre: tornou-se a “boa palavra” a que se refere Augusto de Campos em artigo de mesmo nome<sup>8</sup>, 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 20.11.1972), 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, mais recente, de uma entrevista à revista *Código*, de Salvador, em agosto de 1980, onde Caetano fala:

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

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

8. Augusto de Campos, “Boa Palavra sobre a Música Popular”, publicado originalmente no *Correio da Manhã*, em 14.10.1966 e depois integrado ao volume *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, op. cit.

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”.

No entanto, nos idos de 1967, 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<sup>9</sup>. 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 ami-

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*).

go, 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 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*, 9.12.1968).

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 no 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?”<sup>10</sup> 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 exprime o sonho de um mundo no qual as coisas fossem de outro modo”<sup>11</sup>.

10. Adorno, “Discurso sobre Lírica y Sociedad”, *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 56.

11. *Idem, ibidem*.

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

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 em nível formal (“rimas”, “concerto de flautas” – que se opõe irremediavelmente às guitarras elétricas da moda) como em 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”...<sup>12</sup>

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 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  
 Agora, falando sério  
 Preferia não falar  
 [...]

12. Cf. Augusto de Campos, “Viva a Bahia ia-ia”, *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, op. cit., p. 160.

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. Autocrítica o “poder de transformação social” da canção, recusando-se doravante a cantar “a cantiga bonita / que se acredita / que o mal espanta”. Tal atitude, agora, é encarada por Chico como “mentir, enganar / driblar, iludir / tanto desencanto”. Expressa-se aí a “dificuldade de cantar” – 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 administrado pela estandarização 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<sup>13</sup>.

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 um ano zero, em que fiz o disco, talvez, mais obscuro em toda a minha vida. Fiquei meio perdido” – diz em entrevista a *O Globo*<sup>14</sup>. 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

13. Adorno, “La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea”, *Notas de Literatura*, op. cit., p. 46.

14. Entrevista a *O Globo*, 15.7.1979.

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, véspera 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*<sup>15</sup>.

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 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

15. *Idem, ibidem*.

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 Médici. 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 profun-

da 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<sup>16</sup>

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*, 11.9.1977).

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, abrangendo as duas primeiras décadas de sua produção, 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 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 no 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 bissexualidade (*Geni*), o amor lésbico (*Mar e Lua*). 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”<sup>17</sup>.

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,

17. A fala de Álvaro Lins diz respeito ao romance, mas pode ser aplicada 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*, 7ª série, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1963, p. 36).

a variante utópica e a vertente crítica<sup>18</sup>. 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 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

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.

sua produção posterior, 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-espaco 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 subsequente, 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 canções de 1980 em diante. 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