

Organizadora

Mariângela de Andrade Paraizo

Chico Buarque:
das canções à ficção

v
v v
v v
viva voz

Belo Horizonte

FALE/UFMG

2013

Diretor da Faculdade de Letras

Luiz Francisco Dias

Vice-Diretora

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

Comissão editorial

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

Preparação de originais

Carla Castagnet Vial

Késia Oliveira

Diagramação

Carla Castagnet Vial

Revisão de provas

Davidson Maurity Lima Araújo

ISBN

978-85-7758-206-8 (impresso)

978-85-7758-207-5 (digital)

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

Endereço para correspondência

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 4081

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

e-mail: revisores.fale@gmail.com

website: www.lettras.ufmg.br/labeled

Sumário**Apresentação . 5**

Mariângela de Andrade Paraizo

**O futebol e Chico Buarque,
Chico Buarque e “O futebol” . 7**

Ewerton Martins Ribeiro

Língua e identidade em *Budapeste* . 19

Leo Bryan Lisboa

**Chico sobre Chico:
autorreflexões de uma obra
comprometida com seu tempo e sua história . 23**

Luiz Paixão Lima Borges

**“Sinhá”: uma evocação
da sociedade brasileira escravista colonial . 35**

Wagner Fredmar Guimarães Júnior

**Cesuras identitárias e as imagens
dos brasis na obra de Chico Buarque . 41**

Yasmin Franca Merelim Magalhães

Apresentação

Os artigos aqui publicados foram produzidos durante a disciplina Chico Buarque: das canções à ficção, ministrada na FALE/UFMG, no primeiro semestre de 2012.

Agradeço e parabênizo pelo trabalho tanto os autores (muitos deles, com sua primeira publicação acadêmica), quanto as colaboradoras Késia Oliveira, Maria Elisa Rodrigues Moreira e Claudia Maia, que trabalharam com a seleção dos textos.

Agradeço aos alunos que participaram do curso, pela cordialidade com que me receberam, e muito especialmente à Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres pela acolhida carinhosa e por ter me confiado “seus meninos”.

Mariângela de Andrade Paraizo

O futebol e Chico Buarque, Chico Buarque e “O futebol”

Ewerton Martins Ribeiro

O futebol e Chico Buarque

Assim como alguns grandes nomes do futebol brasileiro, Chico Buarque é hoje *algo* para a cultura brasileira que se aproxima de um mito: se, em face dos seus 68 anos, a sua produção artística segue cada vez mais complexa e vivaz, sua reclusão e o fato de já há algum tempo prescindir das entrevistas – defende o músico e escritor que sua obra há de “falar” por si e por seu autor – fazem com que construções de sentido sigam sendo feitas à sua revelia. Com efeito, sua trajetória como artista adquiriu tanta relevância que hoje se confunde com a própria história da formação cultural do país. É nesse sentido que o futebol – como fenômeno social – e o músico e escritor – como baluarte cultural – apresentam-se tão análogos.

Valendo-nos do providencial ensejo de sua atual residência em Paris (tamanho é a dificuldade que ele, por sua notoriedade, tem de fixar domicílio no Brasil – como opina Ana Maria Clark Peres, doutora em Literatura Comparada com pós-doutorado sobre a obra de Chico Buarque) –, a expressão que melhor denota quem é hoje Chico Buarque para a cultura brasileira talvez seja *hors-concours* – um personagem que precisa ser apreciado fora do páreo, em caráter extraordinário, para ser melhor compreendido.

Porque não é esse também o inevitável rótulo que, fazendo-se justiça, há que se apor ao futebol no contexto da cultura brasileira mais recente, germinada entre os séculos XIX e XX? Anatol Rosenfeld

foi um pensador que se dedicou de forma ímpar a problematizar essa questão no importante ensaio “O futebol no Brasil”. Nele, o crítico argumenta:

*O futebol leva a uma catarse das massas, a uma descarga animal – cuja motivação em sua escala de valores não vem ao acaso – e a uma sublimação das tensões que, como se mostrou, contam, no Brasil, com uma abundância extraordinária de pontos de cristalização e condensação.*¹

Com efeito, esse caráter especial que assume em terras brasileiras o esporte importado por Charles W. Miller² em 1894 já era sugerido por Milton Pedrosa ainda nos idos de 1967, antes mesmo do tricampeonato mundial conquistado pelo selecionado brasileiro em 1970:

*Descontado o exagêro da assertiva segundo a qual constituímos um povo de técnicos de futebol, os fatos demonstram, entretanto, a importância alcançada pelo futebol na sociedade brasileira desde que, em 1864, marinheiros ingleses, numa praia carioca, pela primeira vez exibiram aos olhos nativos sua perícia neste esporte. Basta a evidência de que, hoje, entre nós, centenas e centenas de milhares de pessoas vivem do ou para o futebol.*³

De 1967 até hoje, a importância do esporte em nossa cultura só ganharia relevância. Não seria em vão que Nelson Rodrigues, um especialista no tema, faria a seguinte reflexão na crônica “A pátria em chuteiras”, de 1976, publicada no jornal *O Globo*: “Pergunto: – para nós, o que é o escrete⁴? Digamos: – é a pátria em calções e chuteiras, a dar rútilas botinadas, em todas as direções. O escrete representa os nossos defeitos e as nossas virtudes.”⁵

Sim. O futebol, como fenômeno social, fator comum de identificação de toda uma nação – “uma pátria em chuteiras” – assemelha-se a Chico Buarque como algo *hors-concours* em nossa cultura – um aspecto cultural que precisa ser tomado fora do páreo, em caráter extraordinário, para ser melhor compreendido. Se, para o

recém-falecido Millôr Fernandes, Chico era a única unanimidade nacional, decerto – guardados os pecados naturalmente advindos das generalizações metonímicas – a grande unanimidade nacional paralela a Chico seja nenhuma outra que não o futebol.

O artista plástico, pintor e escultor Romero Britto, embaixador da Copa do Mundo da FIFA Brasil 2014, assim expõe a questão: “Acredito que só o esporte, em especial o futebol, é capaz de unir uma nação, principalmente em um lugar como o Brasil, onde o futebol é a unanimidade nacional”.⁶

Então, unanimidade por unanimidade, generalizações que ambas são, tratemos das duas concomitante e interseccionalmente.

Chico Buarque e o futebol

Chico Buarque é um amante do futebol. Não apenas de assisti-lo, mas também – e principalmente, segundo ele – de jogá-lo. “Quando tem shows, temporada lá fora, faz parte do contrato uma pelada”, brinca o músico e escritor em entrevista de 1998 a Rodolfo Fernandes, do jornal *O Globo*.⁷ “Eu era um garoto muito habilidoso com a bola. Joguei até como goleiro. Ficava no gol, às vezes, não sei se por gosto ou rodízio. E ficava sempre com o joelho ralado”, afirma em outra entrevista, esta concedida a Sebastião Reis, de *O Estado de São Paulo*.⁸ Nela, Chico fala um pouco sobre o nascimento de seu interesse pelo esporte:

*Eu me lembro muito disso assim, [...] antes de eu viajar para a Itália, antes dos meus 8 anos. Lembro muito de jogar futebol na rua, de colecionar aqueles álbuns de figurinhas que a gente nunca completava [...]. Joguei muito botão. A minha infância é cheia de futebol. De 8 a 10 anos morei na Itália e senti essa diferença. Mesmo o italiano que gosta muito de futebol não joga pelada como o brasileiro joga.*⁹

Essa paixão vem de família, mais especificamente pelo ramo materno, como conta Véronique Mortaigne na entrevista-artigo “Chico Buarque: entre o samba, os romances e o futebol”, publicada no *Le Monde* em julho de 2006. “A mãe, a ‘dama de ferro’ Maria Amélia, 90 anos bem vividos, [...] apaixonada pela cultura francesa,

¹ ROSENFELD. O futebol no Brasil, p. 106.

² ROSENFELD. O futebol no Brasil, p. 76.

³ PEDROSA. *Gol de letra*: o futebol na literatura brasileira, p. 9.

⁴ Conforme dicionário *Houaiss*, a palavra *escrete* significa ‘seleção’ ou ‘grupo de atletas’. O termo era corrente até as primeiras décadas da segunda metade do século XX, o que pode ser percebido na literatura e no jornalismo da época. Contudo, foi perdendo força de então em diante, passando a ser cada vez mais substituído por sinônimos como “time” e “equipe”, que são preponderantes na literatura e no jornalismo atual. Sobre isso, Marcelino Rodrigues da Silva, em sua dissertação de mestrado, afirma que “Nelson sempre utilizava esse termo [escrete] para se referir à seleção brasileira de futebol”. Ver SILVA. *O mundo do futebol nas crônicas de Nelson Rodrigues*, p. 59.

⁵ RODRIGUES. A pátria em chuteiras, p. 179.

⁶ Entrevista de Romero Britto ao site oficial da FIFA, publicada em 29 de junho de 2012.

⁷ BUARQUE. *O Globo*.

⁸ BUARQUE. *O Estado de São Paulo*.

⁹ BUARQUE. *O Estado de São Paulo*.

pela boa educação, pela tolerância e por futebol, e que levava seus filhos para assistir aos jogos do Fluminense, a equipe do coração da família.”¹⁰ Mortaigne ainda lembra que em *Budapeste*, talvez o romance mais aclamado de Chico, “todos os personagens levam os nomes dos jogadores da mítica equipe húngara de 1954”.¹¹ Nesse contexto, houve até mesmo a chance de o músico se tornar um jogador profissional, como ele conta em entrevista:

Quando eu morei na Itália, em 1969, jogava futebol lá. Cheguei a jogar num time semiamador, uma vez chegaram a me dar ajuda de custo num treino. Na volta joguei muito futebol de salão, aqui perto, no Clube Carioca, e depois comecei a jogar lá no Recreio dos Bandeirantes. [...] Na verdade, o que eu queria era ser jogador de futebol. [...] Cheguei a tentar fazer um teste no Juventus lá em São Paulo. Fui à Rua Javari, levei chuteira, fiquei na arquibancada horas e horas e não me chamaram. [...] Não cheguei a colocar à prova o meu talento...¹²

Sua paixão pelo futebol o levou a criar o seu próprio time de futebol, o Politheama, que tem até hino próprio. “O Politheama, na verdade, era meu time de botão, com as cores verde e azul. Há 20 anos, eu e amigos começamos a jogar no Recreio de Bandeirantes. [...] O Politheama começou a disputar esses torneios e está aí até hoje.”¹³ O time é um dos exemplos de que, para Chico – assim como para tantos outros brasileiros –, a relação com o futebol é mais passional que racional. “Ganhar com um estilo de jogo sem graça, como em 1994, não tem interesse algum. O que conta é a arte. Eu prefiro que a seleção perca com brio a vê-la ganhar com sabedoria”,¹⁴ afirmou o músico na entrevista ao *Le Monde*. Confirmando essa paixão, é natural que algumas de suas músicas falem do esporte bretão. Celso Branco argumenta que:

A aproximação entre música e futebol ocorre de muitas formas dentro do contexto cultural brasileiro. [...] De fato, a Música Popular Brasileira e o Futebol são manifestações bastante constantes do povo brasileiro e, quando unidas por “craques” da MPB refletem, com incrível precisão, boa parte do nosso imenso universo sociocultural e da nossa “brasilidade”.¹⁵

¹⁰ MORTAIGNE. *Le Monde*.

¹¹ MORTAIGNE. *Le Monde*.

¹² BUARQUE. *O Globo*.

¹³ BUARQUE. *O Estado de São Paulo*.

¹⁴ MORTAIGNE. *Le Monde*.

¹⁵ BRANCO. Os papéis sociais do futebol brasileiro revelados pela música popular (1915-1990), p. 187.

Branco ainda acrescenta: “Os grandes momentos da história do nosso futebol estão todos registrados também pela câmera sentimental e bem-humorada da nossa MPB”.¹⁶

Fato é que das inserções do “craque” Chico Buarque na temática futebolística, uma, em especial, chama atenção. Em “O futebol”, faixa do disco *Chico Buarque*, de 1989, o músico se vale do esporte em questão como tema principal para sua criação artística:

Chico nunca separou o amor pela música do futebol, nem os sobrepôs. Embora algumas de suas canções¹⁷ tangenciem o tema (Bom tempo; Com açúcar e com afeto; Caros amigos; Biscate e Ilmo. sr. Cyro Monteiro),¹⁸ a canção O futebol (1989) é, na prática, a única cujo tema é o próprio esporte.¹⁹

A música “O futebol” foi composta por Chico como uma homenagem aos seus “cinco atacantes preferidos: Garrincha, Didi, Pagão, Pelé e Canhoto. É a dedicatória que vira uma linha de passe”,²⁰ conforme ele conta na citada entrevista a Rodolfo Fernandes. A canção também trata, paralelamente, em metalinguagem, do processo criativo e do ato profissional do músico – e o faz ao correlacionar e comparar o futebol com sua arte de cantor e compositor. Contextualiza Chico Buarque:

O [trabalho] do compositor, do pintor... Eu coloco o futebol acima dessas artes todas. Não que eu considere o futebol uma arte superior a estas. Mas há certos momentos de genialidade do futebol, daquela capacidade de improviso, alguns relances que acontecem no futebol, que artista nenhum consegue produzir.²¹

Em face do apreço de Chico pelo esporte, este ensaio faz uma breve análise do argumento da música em questão.

¹⁶ BRANCO. Os papéis sociais do futebol brasileiro revelados pela música popular (1915-1990), p. 190.

¹⁷ Ressalta-se que os nomes corretos das canções citadas a seguir são: “Com açúcar, com afeto”, “Meu caro amigo” e “Ilmo. Sr. Cyro Monteiro ou Receita pra virar casaca de neném”. Ver <<http://chicobuarque.com.br/discos>>.

¹⁸ Celso Branco, em “Os papéis sociais do futebol brasileiro revelados pela música popular (1915-1990)”, também aponta algumas aparições do futebol na obra de Chico Buarque. Para ele, ao passo que “O futebol” apresenta o esporte como parte do cotidiano brasileiro, há “Bom tempo”, “Pelos tabelas” e “Meu caro amigo”, que têm o futebol como uma fuga desse cotidiano. Branco ainda cita “Meu refrão” e “Ilmo. Sr. Cyro Monteiro ou Receita pra virar casaca de neném” como canções que, em maior e menor grau, também tangenciam o tema futebol. Ver BRANCO. *Os papéis sociais do futebol brasileiro revelados pela música popular (1915-1990)*, p. 193-194.

¹⁹ SOBRAL. *Revista Língua Portuguesa*.

²⁰ Sobre a particularidade da construção desse quinteto em especial, Chico Buarque conta em entrevista que “Essa linha nunca jogou junta. Esse ataque dos meus sonhos nunca chegou a se juntar”. Ver BUARQUE. *O Globo*.

²¹ BUARQUE. *O Globo*.

Chico Buarque e “O futebol”

A letra de “O futebol” trata do esporte “como uma arte nobre e superior, de refinado prazer estético”.²² Vale retomar seu texto em unidade para, a seguir, analisar suas partes separadamente:

Para estufar esse filó²³/ Como eu sonhei/ Só/ Se eu fosse o Rei/ Para tirar efeito igual/ Ao jogador/ Qual/ Compositor/
Para aplicar uma firula exata/ Que pintor/ Para emplacar em que pinacoteca, nega/ Pintura mais fundamental/ Que um chute a gol/ Com precisão/ De flecha e folha seca

Parafusar algum João/ Na lateral/ Não/ Quando é fatal/ Para avisar a finta enfim/ Quando não é/ Sim/ No contrapé/
Para avançar na vaga geometria/ O corredor/ Na paralela do impossível, minha nega/ No sentimento diagonal/
Do homem-gol/ Rasgando o chão/ E costurando a linha

Parábola do homem comum/ Roçando o céu/ Um/ Senhor chapéu/ Para delírio das gerais/ No coliseu/ Mas/ Que rei sou eu/
Para anular a natural catimba/ Do cantor/ Paralisando esta canção capenga, nega/ Para captar o visual/
De um chute a gol/ E a emoção/ Da idéia quando ginga

(Para Mané para Didi para Mané Mané para Didi para Mané para Didi para Pagão para Pelé e Canhoto).²⁴

Nessa letra, Chico faz um paralelo entre a sua música, o seu fazer musical, e o futebol. Já de início, ele parece sugerir que, para fazer a música que sonhou, ou seja, “Para estufar esse filó/ Como eu sonhei” ou “Para tirar efeito igual/ Ao jogador”, ele teria de ser como o Rei – ou seja: precisaria ser como Pelé; um gênio. O argumento pode ser entendido como um exercício de modéstia, seja falsa ou verdadeira, haja vista que, para muitos, Chico Buarque está para a Música Popular Brasileira assim como Pelé sempre esteve para o futebol nacional. Duas unanimidades, talvez dissesse Millôr, se

²² SOBRAL. *Revista Língua Portuguesa*.

²³ Segundo o dicionário *Houaiss*, *filó* tem como um de seus significados ‘a rede do gol’.

²⁴ A letra da música e demais informações biográficas trabalhadas no decorrer do ensaio foram retiradas do *site* oficial, <<http://www.chicobuarque.com.br>>, do cantor.

ainda por aqui. Sobre isso, afirma Sobral: “Os lances de improviso e de genialidade do futebol são comparados à criação artística, no entanto tudo se torna menor diante da majestosa figura do jogador de futebol ampliada no morfema ‘Rei’, referência a Pelé”.²⁵

A música se divide em quatro estâncias estróficas. Após mencionar Pelé, a colocação da primeira faz metáfora com a arte da pintura e continua, em linhas gerais, suscitando a impressão de que, “para aplicar uma firula exata” no seu fazer musical, Chico teria de alcançar a genialidade de Pelé ou a categoria de outro dos seus cinco eleitos – em especial o meia-armador Valdir Pereira, mais conhecido como Didi. Como nos lembra a *Grande enciclopédia Larousse cultural*, Didi era um “estilista nato”, que “tornou-se famoso como o criador da ‘folha seca’”, uma “curvatura dada ao trajeto da bola, nas cobranças de falta, de modo a cobrir a barreira e enganar o goleiro com um chute fraco, mas colocado”.²⁶ É a ele e à sua invenção que Chico remonta quando fala em “[...] um chute a gol/ Com precisão/ De flecha e folha seca”.

Já na segunda estância, Chico faz uma homenagem a Garrincha e ao seu futebol não linear, que se intercalava entre pausas e acelerações bruscas, entre idas e vindas — com destaque para o trecho “Na lateral/ Não/ Quando é fatal/ Para avisar a finta enfim/ Quando não é/ Sim/ No contrapé”. Aqui, nas oposições entre “não” e “sim”, no uso de termos como “contrapé” e nas imagens construídas com as quebras semânticas do período maior em pequenas unidades de sentido, Chico parece construir a imagem sonora e poeticamente concreta do modo de jogar do futebolista. Com efeito, Sobral lembra que o próprio “João” de “Parafusar algum João/ Na lateral” é uma “homenagem a Garrincha, que apelidava todos os seus marcadores (laterais) de João,²⁷ pois muitos deles – europeus – tinham nomes impronunciáveis”.²⁸

²⁵ SOBRAL. *Revista Língua Portuguesa*.

²⁶ GRANDE enciclopédia Larousse cultural, p. 1899-1900.

²⁷ Nilton Santos, em *Minha bola, minha vida*, acrescenta o significado de “Jogador que é driblado com facilidade” para a expressão: “Quando ele pegou a bola, fui logo desarmá-lo e ele, na maior desenvoltura do mundo, [...] enfiou a bola no meio das minhas pernas e foi buscá-la do outro lado. [...] Tenho muito orgulho de ter sido o seu primeiro ‘João’”. Ver SANTOS. *Minha bola, minha vida*, p. 100.

²⁸ SOBRAL. *Revista Língua Portuguesa*.

A seguir, ainda na mesma estrofe, Chico faz algumas referências geométricas:²⁹ “Para avançar na vaga geometria/ O corredor/ Na paralela do impossível, minha nega/ No sentimento diagonal/ Do homem-gol/ Rasgando o chão/ E costurando a linha/ Parábola do homem comum”. Nesses versos, Chico busca estabelecer que as semelhanças percebidas entre o futebol e a música são da ordem do impossível, em que tanto o jogador quanto o músico “ludibriam as certezas, recriam traçados e trajetórias que desafiam a lógica”.³⁰ Ainda, de forma um tanto explícita, homenageia Garrincha, o “homem comum” a jogar futebol na “paralela do impossível”, como contextualiza Nilton Santos sobre estas características:

*Diziam que Garrincha só sabia jogar futebol, caçar e pescar. [...] Mané era uma pessoa como eu fui. Simples, ingênua, sem experiência, veio de um lugarejo tão pobre e pequeno como o meu. [...] Garrincha era diferente de tudo e de todos. Já pensaram um ponta, em dez tentativas de dribles nos seus marcadores, passar por oito?*³¹

Já na transição entre a segunda e a terceira estrofes, quando constrói a imagem de um chapéu (“Rasgando o chão/ E costurando a linha/ Parábola do homem comum/ Roçando o céu/ Um/ Senhor chapéu”), Chico parece sugerir que o futebol se aproxima da sua música (ou um se aproxima do outro) na medida em que ele também, no seu fazer musical, tradicionalmente, alça o homem comum a algum patamar diferenciado — como também faz o futebol com o homem comum quando este se descobre um craque. Como afirma categoricamente Rosenfeld quando aborda a evolução do esporte no Brasil:

As possibilidades econômicas que o futebol abriu para um círculo certamente restrito das camadas pobres são indiscutíveis. Essas perspectivas já haviam existido na época do amadorismo, sobretudo através da facilidade maior de empregos [...] As possibilidades econômicas não se restringem naturalmente só aos vencimentos e adicionais; referem-se, em alto grau, também ao

²⁹ Sobre esse interesse de Chico Buarque por inserir a geometria em sua música, vale lembrar os seus três anos de estudos em arquitetura antes do deslanche da carreira musical e o que diz o próprio Chico em entrevista: “A gente gosta das coisas que não entende; as coisas que entende a gente não gosta. Eu entendo de quê? De gramática, de trigonometria! Mas eu não gosto dessas coisas... Futebol eu sou um apreciador, mas eu nem acompanho muito bem uma partida”. BUARQUE. *O Globo*. Com isso, sua colocação parece nos dizer que em sua música Chico busca unir o que sabe (geometria) e aquilo de que, em sua tese, apenas gosta (futebol), em busca de “estufar o filó musical” como sonhou.

³⁰ SOBRAL. *Revista Língua Portuguesa*.

³¹ SANTOS. *Minha bola, minha vida*, p. 101, 103.

*prestígio pessoal que o jogador adquire em amplos círculos e que lhe assegura em numerosos casos rendimentos do tipo mais ou boas colocações.*³²

Dessa forma, na música de Chico, o delírio das gerais acontece “no coliseu”, como referencia Sobral: “A canção eleva o homem comum, quando ‘autor’ no futebol, ao nível dos grandes artistas capazes de levar a multidão (coliseu) ao êxtase”.³³ O argumento de Sobral coaduna com o que diz Chico quando este sugere o futebol como uma arte tão ou mais relevante que os ofícios do compositor e do pintor.

A seguir, ao fim da terceira estância, Chico retoma o tom autocrítico do início da canção e faz uma espécie de *mea culpa*, no sentido de essa sua música, ao contrário do futebol dos seus cinco grandes ídolos, não escapar de ser “capenga” (“Paralisando esta canção capenga, nega”) e acontecer em alguma “natural catimba/ Do cantor”. Ao fim da canção, ele retoma a alusão a Pelé: “Que rei sou eu/ Para anular a natural catimba/ Do cantor”. É uma pergunta que, metalinguisticamente, a própria música, na medida da sua execução e consequente apreciação do ouvinte, há de responder sob a perspectiva da recepção.

Há ainda uma última série de versos (“Para captar o visual/ De um chute a gol/ E a emoção/ Da idéia quando ginga”). Sobre ela, Sobral argumenta, com ênfase no último verso, que “O compositor refaz a amálgama ‘futebol e criação artística’, em que tanto o jogador quanto [sic] o artista dão às ideias a ginga necessária para burlar o real e recriá-lo como arte”.³⁴

Gol de placa (?)

Vale ainda perceber como, no que diz respeito ao aspecto sonoro, “O futebol”, em muitos momentos, busca sugerir o próprio ritmo de uma partida de futebol. Tal construção é mais perceptível no último verso: “Para Mané para Didi para Mané Mané para Didi

³² ROSENFELD. *O futebol no Brasil*, p. 92, 93.

³³ SOBRAL. *Revista Língua Portuguesa*.

³⁴ SOBRAL. *Revista Língua Portuguesa*.

para Mané para Didi para Pagão³⁵ para Pelé e Canhoteiro”. Nele, a citação das trocas de passe entre os jogadores são ora sincopadas e, em seguida, aceleradas, de forma que o ritmo do canto e da harmonia aludem ao andamento de uma troca de passes real. Essa metalinguagem não acontece apenas no aspecto sonoro. A própria construção gráfica (e, por conseguinte, sonora) dos versos estabelece, com um quê de poesia concreta, o ritmo futebolístico da canção. Alguns versos solitários, como “Só”, “Qual”, “Não”, “Sim”, “Um” e “Mas” estabelecem um paradoxo (como o “Sim”, que entra no meio da frase que haveria de se formar entre “Quando não é” e “No contrapé”) e, ao mesmo tempo, traduzem de forma concreta, com suas quebras rítmico-visuais, as próprias idas e voltas de um jogo. Com esse argumento, concorda Sobral:

*A quebra do verso não é gratuita. Letra e música unem-se em uma mesma linguagem sincopada e quebrada, a simular um drible. É uma tentativa de recriar o movimento sinuoso e lúdico do futebol. Para isso, a canção extrapola os limites da canção por lançar mão de recursos típicos de poemas sofisticados.*³⁶

Em seu artigo “O artista e o tempo”, José Miguel Wisnik oferece um argumento que enriquece a reflexão sobre a construção poético-concreta de “O futebol” e que calha para concluir este ensaio, refletindo sobre o caráter de “gol de placa” da música analisada:

Uma pequena palavra sobre O futebol (1989) como poética: o compositor diz que não, mas tira da canção “feito igual ao jogador”, na “firula exata” qual pintura sem pinacoteca de uma arte sem moldura, na melodia “chute a gol/ com precisão/ de flecha e folha seca”, na fração de segundo em que simula o drible que se dá no reverso do verso (“para avisar a finta enfim/ quando não é/ sim/ no contrapé/ para avançar na vaga geometria do impossível”),

³⁵ A título de curiosidade, vale citar que Chico Buarque chegou a conhecer pessoalmente dois de seus cinco grandes ídolos: Pagão e Garrincha. O próprio Chico conta: “Fui apresentado ao Pagão durante o programa especial que a Bandeirantes fez, depois disso estive com ele algumas vezes, conheci a família dele, estive na casa dele, joguei no clube portuário, onde ele jogava tamborete. Agora, com o Garrincha foi uma relação mais próxima no sentido de que nós estávamos um pouco desamparados em Roma, porque, quando estive com ele, eu não estava trabalhando muito, estava vivendo um pouco de expectativa de voltar para o Brasil, e ele estava lá fazendo alguns bicos como jogador, participava de algumas peladas porque ele gostava e ao mesmo tempo porque ele precisava, era um dinheirinho que entrava. Ele estava duro e eu também estava duro, então foi uma convivência muito especial, diferente de qualquer outra que possa ter. Ele era um sucesso formidável, íamos em lugares com arquibancadas improvisadas e tal, porque os jogadores não eram exatamente o Jordan e outros marcadores que teve, eram times amadores. Fazia umas três a quatro jogadas e saía aclamado de campo.” BUARQUE. *O Estado de São Paulo*.

³⁶ SOBRAL. *Revista Língua Portuguesa*.

*compositor-jogador driblando o tempo com o tempo e surpreendendo [...] pela palavra-música, “a emoção da ideia quando ginga”.*³⁷

Com tudo isso, fica ao critério e ao gosto do leitor-ouvinte decidir se para si, na música, Chico alcança – como sugere o complacente Wisnik – ou não o seu sonho musical-futebolístico de estufar as suas redes musicais com um gol de placa.

Referências

BRANCO, Celso. Os papéis sociais do futebol brasileiro revelados pela música popular (1915-1990). In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; SANTOS, Ricardo Pinto dos (Org.). *Memória social dos esportes: futebol e política: a construção de uma identidade nacional*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2006. v. 2. p. 187-228.

BRITTO, Romero. Entrevista concedida a FIFA.com. Disponível em: <<http://pt.fifa.com/worldcup/news/newsid=1657638/index.html>>. Acesso em: 26 fev. 2013.

BUARQUE, Chico. A paixão eterna de Chico Buarque. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 maio 1998. Entrevista concedida a Rodolfo Fernandes. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_10_05_98.htm>. Acesso em: 26 jun. 2012.

BUARQUE, Chico. A seleção não é a pátria de chuteiras. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 maio 1998. Entrevista concedida a Sebastião Reis. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_17_05_98.htm>. Acesso em: 6 ago. 2012.

ESCRETE. In: DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009.

DIDI. In: GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1998. p. 1899- 1900.

FILÓ. In: DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009.

MORTAIGNE, Véronique. Chico Buarque: entre o samba, os romances e o futebol. *Le Monde*, Paris, 08 jul. 2006. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/mestre.asp?pg=artigo_lemonde_0706.htm>. Acesso em: 6 ago. 2012. Original em francês.

PEDROSA, Milton. *Gol de letra: o futebol na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Gol, 1967.

RODRIGUES, Nelson. A pátria em chuteiras. In: CASTRO, Ruy (Org.). *A pátria em chuteiras: novas crônicas de futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

³⁷ WISNIK. O artista e o tempo, p. 259.

ROSENFELD, Anatol. O futebol no Brasil. In: _____. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANTOS, Nilton. *Minha bola, minha vida*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SILVA, Marcelino Rodrigues da. *O mundo do futebol nas crônicas de Nelson Rodrigues*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

SOBRAL, João Jonas Veiga. Francisco em campo. *Revista Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Segmento, jul. 2010. Disponível em: <<http://revistalingua.uol.com.br/obraaberta/ObraAberta57.pdf>>. Acesso em: 26 jun. 2012.

WISNIK, José Miguel. O artista e o tempo. In: _____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Chico Buarque. Site oficial de Chico Buarque de Hollanda. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 26 jun. 2012.

Língua e identidade em *Budapeste*

Leo Bryan Lisboa

Budapeste, terceiro romance de Chico Buarque, é a história de uma repatriação. Não se trata, contudo, da narração da trajetória de um homem que busca se inserir em uma nova terra, um novo espaço; o desejo de naturalização que move o protagonista se projeta no plano da língua. É em direção ao “idioma magiar” que José Costa, protagonista do romance, empreende sua fuga. Para internalizar a gramática húngara, ele, que trabalha como *ghost-writer*, um escritor fantasma, renega não só o seu vernáculo, mas todos os outros.

Ao deixar para trás um país, uma mulher, um filho e um idioma, o personagem adentra em um cenário onde esses mesmos elementos surgem à sua frente, porém, invertidos. O enredo, assim, se constrói a partir de um princípio simétrico, caracterizando um jogo de espelhos. A voz da esposa, apresentadora de um telejornal no Brasil, representa alegoricamente a língua portuguesa no sistema de oposições que constitui a obra, na medida em que se apresenta como foco irradiador do idioma nacional no romance.

Kriska, em contrapartida, ao tomar o amante como aluno, torna-se a porta de entrada, que, transposta, permite o acesso de José Costa ao húngaro. Seu ímpeto de aprendizagem, manifestado em seus esforços contínuos na assimilação do idioma em sua variante mais pura, escoreita, isenta de estrangeirismos, conduzirá o personagem a exercer, em seu novo domicílio, o mesmo ofício de que se ocupava antes da emigração – o que se dá, mais uma vez, em consonância ao paralelismo que estrutura toda a narrativa.

Cabe observar que o ideal de redenção por meio da linguagem, a elevação do vernáculo a objeto em direção ao qual se externa um sentimento de filiação, de vínculo a uma nacionalidade, remonta a Fernando Pessoa, como atesta o trecho a seguir, extraído de seu *Livro do desassossego*:

*Não tenho sentimento nenhum político ou social. Tenho, porém, num sentido, um alto sentimento patriótico. Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria se invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente.*¹

A tendência ao isolamento e a atitude de conversão do idioma em refúgio, que caracterizam o fragmento de Bernardo Soares, heterônimo do poeta português, podem também ser identificadas – embora não haja correspondência no que toca à dimensão política compreendida no trecho – na postura do narrador-personagem de *Budapeste*. Segundo o *ghost-writer*, “para conhecer uma cidade, melhor que percorrê-la em um ônibus de dois andares é se fechar num aposento dentro dela”.² Com efeito, embora parte significativa do enredo se desenvolva na cidade, cujo nome figura no próprio título do romance, sua materialidade física, suas ruas, praças e bairros, ou mesmo o elemento humano que comporta, não são os fatores que cativam José Costa.

A capital húngara, como espaço urbano concreto, não exerce fascínio sobre o protagonista; sob tal aspecto, trata-se de um lugar distante, tão somente. Sua língua, por outro lado, exótica, repleta de palavras proparoxítonas, como um “francês ao contrário”, aciona o imaginário do escritor anônimo, proporcionando-lhe exílio de seu próprio vernáculo e convidando-o a uma realidade invertida, às avessas.

Não somente como meio de refúgio e instrumento de autodepuração e renovação do narrador-personagem figura a língua na obra de Chico Buarque. O idioma adquire, no romance, uma função identitária: o húngaro é simultaneamente fator que causa estranhamento, na medida em que desperta o “olhar de peixe”

dos cidadãos de Budapeste diante do estrangeiro que pretende se apossar da fala local, como é também elemento que afirma, que atesta uma subjetividade, ainda que negativamente. Ao ser ridicularizado por Kriska, sua amante e professora, em razão de seu domínio precário do húngaro, José Costa imediatamente recorre ao português como meio de defesa:

*Naquele dia entrei em sua casa com o propósito de acertar as contas e dar por encerrado aquele curso de merda. Mas antes de partir faria um pronunciamento em língua portuguesa, num português brasileiro e muito chulo, com palavras oxítonas terminadas em ão, e com nomes de árvores indígenas e pratos africanos que a apavorassem, uma linguagem que reduzisse seu húngaro a zero.*³

É, contudo, apenas como elemento hábil a estabelecer essa oposição que o protagonista invoca sua língua materna. Durante toda sua passagem pela cidade, seus esforços se dão no sentido de depurar-se dos resquícios do português.

Dialogando com Fernando Pessoa, afirma Maria Gabriela Llansol: “O meu país não é a minha língua, mas levá-la-ei para aquele que encontrar”.⁴ O narrador-personagem de *Budapeste*, por sua vez, pretende justamente o contrário. Sua viagem é movida pelo propósito de evadir-se de sua própria língua – que, para a autora, “[...] não é um instrumento de trabalho, é o trabalho fatalmente realizado, circunscrito à linguagem que o possui”.⁵

Nota-se, ante o exposto, que a linguagem, no romance em questão, para além de sua função instrumental, de código, se reveste de um aspecto ontológico, indissociável da própria noção de ser. O idioma se apresenta na obra como elemento a partir do qual uma identidade é reconhecida ou negada, fator de aproximação ou causa de distanciamento entre os personagens.

¹ PESSOA. *Livro do desassossego*, p. 258.

² BUARQUE. *Budapeste*, p. 34.

³ BUARQUE. *Budapeste*, p. 46.

⁴ LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, p. 44.

⁵ LLANSOL. *Um falcão no punho*: diário I, p. 35.

Referências

BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*: diário I. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Chico sobre Chico: autorreflexões de uma obra comprometida com seu tempo e sua história

Luiz Paixão Lima Borges

Introdução

O homem não está dissociado do seu tempo. Sofrendo influências diversas, forja sua filiação ideológica e estabelece os argumentos com os quais vai defendê-la. Sua arte é objeto de sua consciência e faz parte desse rol de argumentos: o artista cria a partir da realidade e nela interfere, procurando modificá-la. A realidade determina a obra de arte e esta sofre uma correção, um redirecionamento. Pela sua obra o artista busca transformar o homem para que este transforme a realidade concreta, superando, assim, a própria obra artística, tornando a sociedade mais adequada e justa segundo o seu pensamento. Assim como o homem não está dissociado do seu tempo, a obra de arte não existe senão a partir da consciência do seu criador. Como afirma Fischer,

a arte pode elevar o homem de um estado de fragmentação a um estado de ser íntegro, total. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como a transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais humana e mais hospitaleira para a humanidade. A arte, ela própria, é uma realidade social.¹

Caso não haja uma reorientação e nova filiação ideológica por parte do artista, contaminando assim sua obra, redirecionando-a sob novos parâmetros, não me parece conveniente compartimentar qualquer produção artística em “fases”. Isso implicaria desconsiderar o projeto poético que perpassa o seu todo, ignorando assim os saltos

¹ FISCHER. *A necessidade da arte*, p. 57.

qualitativos de transformação próprios do amadurecimento estético do artista e o aprofundamento do processo de abordagem de questões já verificadas em suas primeiras obras.

Um certo Pedro atrapalhando o sábado

A obra musical de Chico Buarque, no período compreendido entre 1965 e 1970, frequentemente rotulada de “fase romântica” ou do “lirismo saudosista”, ao contrário do que os rótulos tentam apresentar como verdade absoluta, já carrega no seu bojo marcas que definem a poética buarquiana no que concerne a uma postura do artista frente às questões sociais e políticas da realidade objetiva. Nesse sentido, é que me proponho, a partir da análise comparativista de duas músicas icônicas em sua produção – “Pedro pedreiro” (1965) e “Construção” (1971) –, abordar o processo de autorreflexão, tão presente em sua obra, e demonstrar que as transformações estéticas e aprofundamentos político-sociais não estão desvinculados do seu projeto poético e devem ser entendidos dialeticamente, evitando assim uma análise maniqueísta de uma obra tão múltipla e dinâmica.

É possível pensar em “Pedro pedreiro” como uma preparação, ainda que sem intencionalidade por parte do compositor, para “Construção”, seja no que se refere à temática – a vida e infortúnios de operários da construção civil –, como na condição e construção do personagem em questão (e aqui, para os objetivos da análise, considero dois momentos na vida de “um mesmo” personagem).

Em “Pedro pedreiro” nos deparamos com seus momentos fora do ambiente de trabalho (não se encontra nenhuma referência do personagem exercendo seu ofício), pois é sempre colocado como alguém que “espera o trem”, seja no sentido metafórico, seja no sentido objetivo de quem está na plataforma da estação esperando para se deslocar; já em “Construção” vamos encontrar o personagem executando o seu ofício.

Se “Pedro pedreiro” contempla as esperanças, ainda que frustradas do operário, “Construção” nos revela a realidade crua e violenta com que é confrontado; o doméstico, aqui identificado

por meio das figuras da mulher e dos filhos do operário, só nos é apresentado nos três primeiros versos de cada parte e se intensifica no deslocamento dos adjetivos, sendo que, na última parte da música, somente a imagem da mulher é retomada; já no quarto verso “E atravessou a rua com seu passo tímido/ bêbado” das primeira e segunda partes, ele abandona o ambiente doméstico para subir “a construção como se fosse máquina/ sólido”.

Ao defender que a música “Construção” opera um salto qualitativo em relação a “Pedro pedreiro”, refiro-me tanto aos aspectos formais quanto ao caráter conteudístico. Em termos formais, talvez seja uma das obras mais rigorosas de Chico Buarque, pois podemos reconhecer, nela, novos elementos textuais e musicais. Ao retomar o tema do operário da construção civil, sua percepção se revela ainda mais apurada em termos de análise da condição social do personagem em questão, pois nos é apresentada mais cruza, ironia e agressividade na abordagem.

Embora não me arrisque a analisar as duas obras musicalmente, pois não possuo recursos teóricos para tal, pude verificar que alguns temas, no que se refere à utilização de determinados instrumentos em “Pedro pedreiro”, foram retomados de forma mais dramática em “Construção”, como é o caso dos metais, que marcam as duas músicas de maneira bastante significativa. Observamos também que ambas, por meio de seus arranjos, apresentam sugestões narrativas e mesmo descritivas, acentuando seu caráter imagético e metafórico.

Em “Pedro pedreiro”, além da sugestão do apito de trem em vários momentos, temos a repetição do “que já vem” final, criando uma onomatopeia do som produzido pelo movimento do trem. Em “Construção”, ao final da primeira parte, há um ataque violento dos metais sugerindo o tráfego agitado das grandes cidades, momento em que também há uma intensificação do arranjo vocal. A dramaticidade ganha proporções assustadoras, como no *Bolero*, de Ravel, o crescendo domina, como que acentuando a tragédia a que foi submetido o personagem, levando-nos irremediavelmente para o grito desesperado de “Deus lhe pague”, trechos de outra música que

irônica e magistralmente se enquadra ao destino do personagem.²

A maturidade da obra se revela numa dimensão que já vinha sendo anunciada em seu disco anterior, com músicas como “Cara-a-cara”, “Agora falando sério” e na extraordinária “Rosa dos ventos”. Tal característica não se resume às músicas aqui analisadas: na obra de Chico Buarque, verifica-se uma recorrência temática e conteudística que promove uma constante revisão de sua dinâmica criativa; uma obra que se dobra sobre si mesma num processo de profunda autorreflexão, autocrítica e revisão temática, forjando assim uma poética interna não prescritiva que nos permite uma análise mais abrangente do seu processo de criação. Percebe-se, a cada momento de autorreflexão, os diversos saltos qualitativos operados.

Chico Buarque demonstra, assim, uma consciência extraordinária de que sua obra musical não está parada no tempo e acompanha a própria dinâmica da história. Os anos 1970, período de um terrível recrudescimento da repressão política, são anos sombrios que repercutem na obra buarquiana. Assim que o autor volta de seu exílio na Itália, apresenta uma nova tomada de consciência da função mesma do artista diante da realidade. A postura, já apresentada em seus primeiros discos, agora ganha a inconformação e o protesto como aliados fundamentais. A própria foto da capa do disco *Construção*, já nos mostra que a figura daquele “bom-moço” mudou: agora temos um homem – adulto – pronto para a luta.

Realização de uma profecia

A complexidade da discussão a respeito da arte de protesto não caberia num restrito trabalho de poucas páginas; contudo, é possível, por meio de uma sumária análise das músicas “Apesar de você” (1971) e “Vai passar” (1984), compreender um pouco o processo histórico brasileiro refletido e refratado³ nas duas obras que representaram papel de destaque em ambos os momentos em que foram lançadas.

² Por falta de espaço, não me debruço aqui sobre a música “Deus lhe pague”, que teve parte retomada em “Construção”, apesar de entender a importância de tal recurso utilizado pelo autor.

³ BAKHTIN. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.

É preciso, antes, distinguir arte política de arte de protesto, que, muitos, alguns por ignorância, outros por preconceito ou mesmo má-fé, insistem em confundir. Ainda que tenham uma mesma origem, as duas se diferenciam substancialmente em sua proposta estética e imediatismo da discussão proposta. A arte de protesto se caracteriza por responder a uma realidade determinada, de maneira crítica, denunciando os seus desvios e servindo a objetivos imediatos; nesses momentos específicos, ela se apresenta como uma poderosa arma de combate. É preciso ter claro que não existe arte que não seja política. É preciso, também, definir de que lado ela se encontra, que interesses defende, pois, como afirmou Plekhanov, “não existe qualquer obra de arte que seja inteiramente livre de conteúdo ideológico”.⁴

O processo de autorreflexão da obra buarquiana, como apontado anteriormente, deve ser entendido como resultado de uma pesquisa consciente e crítica, que reflete a inquietação do artista perante não apenas sua obra, mas também perante a realidade social e política que o cerca. Como bem ressalta Fischer,

*o trabalho para um artista é um processo altamente consciente e racional, um processo ao fim do qual resulta a obra de arte como realidade dominada, e não – de modo algum – um estado de inspiração embriagante. Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. [...] A tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser construída, precisa tomar forma através da objetividade.*⁵

Comprometido com seu tempo e sua história e, ao que me parece, sabedor de que “não é a consciência dos homens que determina o seu ser social, mas ao contrário, seu ser social determina sua consciência”,⁶ Chico Buarque opera um “balanço” de sua obra a partir da própria obra, com claros objetivos de entender o processo histórico pelo qual passa o país, tanto nos anos de ditadura quanto no início da redemocratização política.

⁴ PLEKHANOV citado por EAGLETON. *Marxismo e crítica literária*, p. 37.

⁵ FISCHER. *A necessidade da arte*, p. 14.

⁶ MARX; ENGELS citado por EAGLETON. *Marxismo e crítica literária*, p. 17.

A opção pelo título do presente trabalho se justifica por me parecer autoexplicativo, pois, ao confrontar as duas canções, é possível perceber a ligação orgânica entre elas: se “Apesar de você” fala da possível superação da ditadura, em plenos anos 1970 (momento de maior repressão política pós-1964), “Vai passar” nos fala exatamente daquilo que havia sido “profetizado” anteriormente: apesar de você, um samba popular vai passar nessa avenida.

A recorrência de “Apesar de você” em “Vai passar” salta aos olhos, como que nos impelindo a uma análise comparativista: “Vai passar” se apresenta quase como se fosse uma “segunda parte” de “Apesar de você”. Essas músicas podem ser analisadas praticamente verso a verso, tão próximas se encontram e se revelam em seus objetivos comuns. O primeiro verso “vai passar nessa avenida um samba popular” retoma “como vai abafar/ nosso coro a cantar”, numa clara exaltação à organização e mobilização popular.

O “coro” se transforma em “escola de samba” (ambos, signos, metáfora e metonímia de multidão) que agora, na avenida (rua: lugar do povo), com suas diversas “alas”, empunhando “o estandarte do sanatório geral”, realiza-se como a representação máxima da euforia, da alegria, da loucura que toma conta da cidade que, momentaneamente, derruba do poder aquele que “inventou de inventar toda escuridão”. A metáfora da “escuridão” será retomada nos “filhos [que erraram] cegos pelo continente”, e que “um dia, afinal, [tiveram] direito a uma alegria fugaz”; os que viveram sob os tacões da ditadura, agora, livres, cantam e sambam “na sua frente”.⁷

Ao contrário do que, *grosso modo*, se observa nas canções de protesto, “Apesar de você”, no âmbito musical, não se caracteriza pelo peso melódico que é, às vezes, angustiante e soturno.⁸ Ao optar por um samba, o autor parece querer contaminar seu receptor com a esperança de mudança e superação do regime de força: a música

é, segundo meu ponto de vista, alegre e contagiante, ainda que o tema nos pareça “exigir” maior seriedade. A passagem de um Estado repressor em direção a um Estado de direito democrático, ou, simplesmente, de liberdade, deve ser realizada como o cantar de um galo anunciando um novo dia.

Em “Vai passar”, o mesmo espírito musical exalta a concretização da derrubada do regime; ainda que a melodia não seja de autoria de Chico Buarque (ela é assinada por Francis Hime), a alegria pela vitória é tão ou mais contagiante, já que agora estamos diante de um samba-enredo bem característico, seja em seu ritmo, seu arranjo que conta com instrumentos típicos de uma bateria de escola de samba (tamborins, repinique – ou repique –, cavaquinhos etc.), ou também, por sua letra “circular”, que permite sempre, ao final, a volta ao começo. É o grande desfile (“palmas pra ala dos barões famintos/ o bloco dos napoleões retintos/ os pigmeus do bulevar”) que começou a ser projetado no início dos anos 1970 e que, em 1984, se completa, arrepiando os “paralelepípedos da velha cidade” e, também, quem se entrega a essa “ofegante epidemia”.

O percurso operado nas duas obras revela também a coerência política do artista perante sua obra e seu público. Com “Apesar de você”, Chico Buarque mantém suas atividades intelectual e política respeitando, rigorosamente, compromissos assumidos em sua luta contra a ditadura para, em 1984, cantar “a evolução da liberdade”, em “Vai passar”, e continuar, ainda, agora já sob o regime democrático de direito, defendendo posições que foram apresentadas em seus primeiros trabalhos. Ele não se aparta da realidade política e social que o cerca e coloca sua obra a serviço de uma sociedade mais justa e humana. Como afirmou o crítico, ensaísta e encenador teatral, Fernando Peixoto,

*Chico Buarque é, sem dúvida, um marco essencial no panorama artístico e cultural de nossos dias [...] Um artista e intelectual que sempre se posicionou em defesa da liberdade, de um mundo melhor, dos valores democráticos e nacional-populares.*⁹

⁷ A ideia de alegria, verificada nas duas obras – “enorme euforia” e “ofegante epidemia” –, revela o prazer da transformação social e política que Buarque tantas e tantas vezes retomou em suas canções. Vejamos, como exemplo, a música “Moto contínuo”, na qual o autor fala em “fonte da juventude”, “bocas passando saúde” e, sobretudo, em “homem conduz a alegria que sai das turbinas de volta a você”.

⁸ Cito, a título de exemplo, as músicas “Cálice”, de Gilberto Gil e Chico Buarque; “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré; “Pois é, pra quê?”, de Sidney Miller e “Pesadelo”, de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro, que carregam o peso referido de “angustiantes e soturnas”.

⁹ Depoimento de Fernando Peixoto sobre Chico Buarque. Ver <<http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/depoimentos.htm>>.

O desespero do apocalipse anunciado

A opção estética de um artista surge como resposta às suas necessidades ideológicas e tem por objetivo atuar frente à realidade histórica com que está defrontado, de maneira produtiva e eficaz. A própria dinâmica da história há que determinar a postura estética mais qualificada para responder aos embates do momento. Forma e conteúdo não são, portanto, contradições, assim, tão acentuadas, já que se unem em torno de um objetivo comum: a forma como expressão do conteúdo que a sustenta em sua expressividade. Não nos deve causar espanto nos vermos defrontados com alguma obra que, aparentemente, destoe do conjunto produzido por um artista, pois ela deverá estar adequada aos apelos mais pungentes da realidade.

A razão de ser da arte nunca permanece inteiramente a mesma. A função da arte, numa sociedade em que a luta de classes se aguça, difere, em muitos aspectos, da função original da arte. [...] toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular.¹⁰

Nesse sentido é que percebo a existência de um viés absurdista,¹¹ ou, se preferirmos, apocalíptico, na obra musical de Chico Buarque. Tais nuances estéticas me levam a considerar que o artista atento responde com presteza a essas condições. Para melhor compreender esse processo, tentarei traçar um percurso entre duas músicas que, no meu entendimento, se enquadram naquilo que nomeiei “o desespero do apocalipse anunciado”: “Brejo da cruz” (1984) e “Ode aos ratos”.¹²

Parece que Chico Buarque chegou à triste conclusão de que a crítica e a denúncia social não cumprem mais seus objetivos; é como se a sociedade já estivesse narcotizada para perceber as mazelas que surgem e se avolumam dentro do seu interior. Faz-se preciso,

¹⁰ FISCHER. *A necessidade da arte*, p. 16-17.

¹¹ Tomo de empréstimo o termo “absurdo”, cunhado pelo crítico inglês Martin Esslin (1918-2002). Foi Esslin quem primeiro categorizou a obra de arte, no caso específico o teatro, como pertencente ao gênero “absurdo”, em seu livro *O teatro do absurdo*, de 1962.

¹² A música “Ode aos ratos” teve duas gravações: a primeira em 2001, no CD *Cambaio*, e a segunda, em 2006, no CD *Carioca*. Em sua segunda versão, a letra ganhou um acréscimo, que a enriqueceu ainda mais.

então, um grito desesperado, quase inumano. Radicaliza para seu grito reverberar; nem que para isso seja necessário lançar mão de recursos que “extremizam” a percepção do absurdo das relações sociais. Confrontar a realidade com a visão apocalíptica que ela mesma autoprojeta. Por meio do que parece absurdo – e apenas parece, pois se concretiza a cada instante, em cada esquina –, provocar uma reflexão que aponte para uma tomada de posição.

“Se alimentar de luz” não é mais uma metáfora, é uma realidade terrível que se nos apresenta com toda sua crueldade; um retrato extremado de um flagrante que não se esgota em si mesmo, pois se retroalimenta e multiplica. Do “brejo da cruz”, que está em todos os quadrantes do país, o que nos resta? O subemprego como primeira alternativa para aqueles meninos que “eletrizados/ cruzam os céus do Brasil” e, ainda na metonímica rodoviária – *locus* ao qual chegaram (e nele se estabelecem), aqui, categorizado como espaço livre, terra de ninguém, já que a todos reúne, pois encontro de todos que procuram novas possibilidades –, buscam sua sobrevivência a todo custo. Excluídos que são, tornam-se invisíveis para a sociedade que por eles passa e, desde que não seja atingida, não os percebe pelas ruas.

A invisibilidade não atinge apenas aqueles que “estão na rodoviária”; mas aqueles “que se disfarçam tão bem” tampouco são vistos, pois embora tenham atingido um “estágio superior”, continuam sem possibilidades de ascensão social: o máximo a que chegaram é que “já nem se lembram/ que existe um Brejo da Cruz/ que eram crianças/ e que comiam luz”. O Brejo da Cruz desova na grande metrópole tudo o que produz, mas a cidade é insaciável: além do subemprego, da mão de obra barata, absorve o lumpemproletariado, e transforma aqueles que ainda restam em párias “que vendem fumo/ atiram pedras/ e passeiam nus”. Esses serão os marginais gerados e regurgitados pelo sistema e, enfim, replicados como uma “tribo em frenética proliferação”.

“Ode aos ratos” – ainda mais terrível e desesperadora – retoma, em outro momento, a trajetória daquelas crianças que mesmo “ficando azuis/ e desencarnando” conseguiram sobreviver e tiveram

suas vidas desviadas para a criminalidade. O grito de desespero não esconde a opção do artista por aquele que, para sobreviver “à chacina e à lei do cão”, não encontrando alternativa que lhe permita projetar uma existência digna, transforma-se no “saqueador da metrópole”, que ocupa as manchetes e é exposto nos “datênicos” programas sensacionalistas. A metaforização é assustadora; a zoomorfização é tão brutal que não permite uma nesga sequer para se considerar aquele “rato de rua” como detentor de qualquer possibilidade humana.

Porém, Buarque não se rende à denúncia social fácil e evidente: posta a realidade, o gênio se revela quando, contrariando as expectativas, desumaniza para humanizar. Então, do “rato de rua”, uma nova compreensão se ilumina e, num golpe de rara felicidade, na mais clara demonstração de seu amor e crença no homem, o artista resgata, nos dois últimos versos, a dignidade, o valor e o respeito ao “meu semelhante/ filho de Deus, meu irmão”.

Conclusão

No percurso investigativo do processo de autorreferência e autorreflexão da obra buarquiana, foi possível perceber que o principal aspecto, que norteia essa marca de uma obra tão múltipla, é o aprofundamento temático que se opera na obra subsequente. Tal aprofundamento ocorre em função de uma maturidade do artista em sua percepção da realidade objetiva que, ao lançar uma discussão, mesmo demonstrando amplo domínio sobre o assunto, percebe que não o esgotou e o retoma, tanto no aspecto musical quanto na letra, para “fechar” aquele ciclo.

A preocupação artística, estética e política de Buarque se revela de maneira consciente, crítica e autocrítica, como resultante da inquietação própria do artista cômico do valor e importância de sua obra na construção de uma sociedade mais justa.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 2009.

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: RGE, 1966.

BUARQUE, Chico. *Construção*. [S.L.]: Phonogram, 1971.

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. [S.L.]: Phonogram, 1978.

BUARQUE, Chico. *Almanaque*. [S.L.]: Mazola, 1981.

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Polygram, 1984.

BUARQUE, Chico. *Carioca*. [S.L.]: Biscoito Fino, 2006.

BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. *Cambaio*. [S.L.]: AR, 2001.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

PEIXOTO, Fernando. Depoimento. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio/depoimentos.htm>>. Acesso em: 28 ago. 2012

Chico Buarque. Site oficial de Chico Buarque de Hollanda. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em: 28 ago. 2012.

“Sinhá”: uma evocação da sociedade brasileira escravista colonial

Wagner Fredmar Guimarães Júnior

Em 2011, Chico Buarque de Hollanda lançou seu mais novo disco: *Chico*. A faixa de encerramento do álbum – uma parceria com João Bosco – é a canção “Sinhá”. Sua letra chama a atenção por remeter à sociedade escravista colonial brasileira¹ e remontar às relações entre senhores de engenho e escravos negros naquele contexto. Além de pensar essas relações, pretende-se analisar brevemente, na canção, a posição do escravo negro como sujeito que é retirado da África e trazido ao Brasil, forçado a trabalhar e, assim como aconteceu com os índios, catequizado e inferiorizado pela “cultura superior”, que o possui como uma mercadoria.

Para tal, pensou-se na utilização do conceito de aculturação. Entretanto, na bibliografia das disciplinas História, Sociologia e Antropologia, naturalmente, há várias e divergentes definições para o que seria aculturação. Para a reflexão aqui desejada, foi escolhida uma que, ao final das leituras, acabou levando ao termo “assimilação”.

Para o antropólogo norte-americano Alexander Lesser, o termo “aculturação” define “[...] os processos através dos quais aspectos de elementos de duas culturas se misturam e se fundem”.² Entretanto, o autor distingue aculturação de assimilação e afirma que a grande diferença é que aculturação “[...] implica relativa igualdade cultural

¹ A expressão “sociedade escravista colonial brasileira” deve ser compreendida aqui como o período que vai de 1550 a 1850. Neste ano, foi aprovada a Lei Eusébio de Queiroz, que proibia o tráfico de escravos para o Brasil. A lei foi um passo decisivo em direção à abolição da escravatura, que ocorreria 38 anos mais tarde.

² LESSER, *The Pawnee Ghost Dance Hand Game: a Study of Cultural Change*, p. IX. Todas as traduções da obra de Lesser foram realizadas pelo autor deste artigo (N. do E.).

entre as culturas 'doadora' e 'receptora'.³ Já na assimilação, diz o crítico, "[...] a tendência é que o grupo cultural dominante imponha a adoção de certas condutas [...]. A cultura receptora não está em posição de escolher."⁴ Portanto, admite-se aqui que, para o caso de "Sinhá", é oportuna a utilização desse conceito de assimilação, trazido por Lesser.

A música "Sinhá" é composta por dois narradores: o escravo (em primeira pessoa) e o outro narrador (em terceira pessoa), que, ao final da narrativa, revela-se o autor de toda a trama. A canção gira em torno do possível romance ocorrido entre o escravo mandingueiro e a esposa do feroz senhor de engenho e das punições que este aplica ao negro. Inicialmente, o escravo argumenta com seu dono, o senhor de engenho, e diz que, se Sinhá foi tomar banho no rio, ele não estava lá e nada tem que ver com isso.

No trecho a seguir já é perceptível que o escravo negro, para não ser mais castigado, apela para a religião do senhor de engenho (a católica), imposta ao primeiro por um processo de assimilação, que fica evidente pelo uso do "nosso" para se referir a Deus. Ele diz não ter olhado Sinhá, até porque, em razão dos castigos sofridos, já não enxerga bem: "Se a dona se banhou/ Eu não estava lá/ Por Deus Nosso Senhor/ Eu não olhei Sinhá/ Estava lá na roça/ Sou de olhar ninguém/ Não tenho mais cobiça/ Nem enxergo bem".⁵

A estrofe seguinte evidencia as relações entre escravos e senhores de engenho, como também mostra o terceiro capítulo do livro *Uma história do negro no Brasil*, de Wlamyra Albuquerque e Walter Fraga Filho:

A relação entre senhores e escravos era fundamentada na dominação pessoal e estava determinada principalmente pela coação. Assim, os castigos físicos e as punições eram aspectos essenciais da escravidão. Os cativos tinham pouquíssimos recursos contra os castigos recebidos. A menos que a punição resultasse em morte e alguém se dispusesse a delatar às autoridades, pouco ou nada podia ser feito. Apesar da legislação colonial permitir que escravos e livres denunciassem senhores cruéis às autoridades civis ou eclesiásticas, pouquíssimos senhores responderam perante os juízes por acusações de

*crueldade contra escravos. A maioria dos acusados terminou perdoada ou absolvida por juízes que, em geral, pertenciam à mesma classe dos senhores.*⁶

Voltando à canção, na estrofe mencionada o escravo argumenta com o senhor de engenho e implora para que não seja colocado no tronco, nem aleijado; ele jura que não tem relação alguma com Sinhá. No trecho "[...] por que me faz tão mal/ com olhos tão azuis [...]",⁷ o escravo tenta convencer o senhor de que a superioridade deste, inclusive racial, em relação ao escravo já basta e de que ele não precisa fazer mal ao "pobre diabo" para reafirmá-la. Isso remete a outra realidade daquela sociedade escravista colonial, a ideia de que negros eram inferiores e, portanto, não merecedores dos mesmos direitos que os demais seres humanos, como mostra a afirmação a seguir de Albuquerque e Fraga Filho:

*A escravidão foi muito mais do que um sistema econômico. Ela moldou condutas, definiu desigualdades sociais e raciais, forjou sentimentos, valores e etiquetas de mando e obediência. A partir dela instituíram-se os lugares que os indivíduos deveriam ocupar na sociedade, quem mandava e quem devia obedecer. Os cativos representavam o grupo mais oprimido da sociedade, pois eram impossibilitados legalmente de firmar contratos, dispor de suas vidas e possuir bens, testemunhar em processos judiciais contra pessoas livres, escolher trabalho e empregador. Por isso, pode-se caracterizar o Brasil colonial e imperial como uma sociedade escravista, e não apenas uma que possuía escravos. Podemos dizer também sociedade racista, na medida em que negros e mestiços, escravos, libertos e livres, eram tratados como "inferiores" aos brancos europeus ou nascidos no Brasil. Assim, ao se criar o escravismo estava-se também criando simultaneamente o racismo. Dito de outra forma, a escravidão foi montada para a exploração econômica, ou de classe, mas ao mesmo tempo ela criou a opressão racial.*⁸

Ainda nos dois últimos versos da estrofe, a assimilação aparece novamente. O negro se benze com o sinal da santa cruz, quer dizer, ele crê, ou finge, naquela situação, crer na religião católica: "Para que me pôr no tronco/Para que me aleijar/ Eu juro a vosmecê/ Que nunca vi Sinhá/ Por que me faz tão mal/ Com olhos tão azuis/ Me benzo com o sinal/ Da santa cruz".⁹

³ LESSER. *The Pawnee Ghost Dance Hand Game: a Study of Cultural Change*, p. IX.

⁴ LESSER. *The Pawnee Ghost Dance Hand Game: a Study of Cultural Change*, p. IX.

⁵ BUARQUE. Sinhá.

⁶ ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO. *Uma história do negro no Brasil*, p. 68.

⁷ BUARQUE. Sinhá.

⁸ ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO. *Uma história do negro no Brasil*, p. 68-69.

⁹ BUARQUE. Sinhá.

No próximo trecho, o escravo continua sua tentativa de se inocular e diz que foi ao açude olhar outra coisa, não Sinhá. Por outro lado, o narrador em primeira pessoa entrega-se ao afirmar, mesmo utilizando uma condicional, que “a dona se despiu”. Como ele saberia disso se não por ter visto Sinhá nua? Fica a dúvida. “Eu só cheguei no açude/ Atrás da sabiá/ Olhava o arvoredo/ Eu não olhei Sinhá/ Se a dona se despiu/ Eu já andava além/ Estava na moenda/ Estava pra Xerém”.¹⁰

A estrofe a seguir traz, mais explicitamente, a questão dos castigos aplicados aos escravos no Brasil colonial. O negro pede ao senhor que não corte seu corpo e não fure seus olhos, castigos estes que eram comuns naquela sociedade, bem como a prisão de um escravo em uma espécie de solitária – o que também traduz o “me tira a luz”, dito pelo escravo.

No trecho “[...] eu choro em iorubá/ mas oro por Jesus [...]”,¹¹ percebe-se que a assimilação cultural sofrida pelo escravo negro não foi suficiente para eliminar sua crença iorubá, uma vez que ele “chorar em iorubá” quer dizer que seus sentimentos são expressos em sua religião (ou crença) mãe, trazida com ele da África. “Por que talhar meu corpo/ Eu não olhei Sinhá/ Para que quevosmincê/ Meus olhos vai furar/ Eu choro em iorubá/ Mas oro por Jesus/ Pra que que vassuncê/ Me tira a luz”.¹²

É importante lembrar que, para os escravos africanos trazidos para o Brasil, os castigos físicos tinham início muito antes do desembarque em terras tupiniquins, a começar pela maneira como eram transportados nos navios negreiros, como conta Mahommah Gardo Baquaqua,¹³ mencionado no livro *Uma história do negro no Brasil*:

Fomos arremessados, nus, porão adentro, os homens apinhados de um lado e as mulheres do outro. O porão era baixo que não podíamos ficar em pé, éramos obrigados a nos agachar ou a sentar no chão. Noite e dia eram iguais para nós, o sono nos sendo negado devido ao confinamento de nossos corpos.

¹⁰ BUARQUE. Sinhá.

¹¹ BUARQUE. Sinhá.

¹² BUARQUE. Sinhá.

¹³ Mahommah Gardo Baquaqua foi um ex-escravo africano que ficou famoso por revelar detalhes sobre o tráfico negreiro daquela época para o abolicionista Samuel Moore em 1854.

*Ficamos desesperados com o sofrimento e a fadiga. Oh! A repugnância e a imundície daquele lugar horrível nunca serão apagadas de minha memória. Não: enquanto a memória mantiver seu posto nesse cérebro distraído, lembrarei daquilo. Meu coração até hoje adoce ao pensar nisto.*¹⁴

Acontecia, também, que, por diversos motivos, muitos escravos morriam, ou se matavam antes mesmo de chegarem ao Brasil e passarem pelos maus tratos e humilhações as quais vive o escravo negro, personagem principal da canção aqui analisada. Ainda no livro dos historiadores Wlamyra Albuquerque e Walter Fraga Filho, são descritas algumas das razões que levavam à morte os escravos nos navios negreiros que deixavam a África rumo ao Brasil:

*Pode-se imputar as mortes a bordo a fatores como escassez de alimentos e água, maus-tratos, superlotação e até mesmo ao terror da experiência vivida, que debilitava física e mentalmente os africanos. Além disso, o tráfico colocava os africanos em contato com doenças para eles desconhecidas e para as quais ainda não haviam criado defesas suficientes. Ao colocar em contato povos de diversas regiões da África e mais tripulações brasileiras e europeias, os navios negreiros funcionavam como verdadeiros misturadores de enfermidades típicas de cada continente. Em caso de contágio de febre amarela, tifo ou varíola era grande o número de mortes não apenas entre os cativos, mas também entre a tripulação. Havia ainda a morte provocada por suicídio e não foram poucos os cativos que puseram fim à existência precipitando-se no mar. Mesmo considerando o alto índice de mortalidade, o tráfico era um negócio bastante lucrativo.*¹⁵

Na última parte da letra, o narrador deixa de ser o escravo, e quem assume a narrativa é o cantor-autor da canção. Ele descobre “a sua própria origem e reconhece que na sua voz ressoa a voz do pelourinho e que, sem o desejar, tem pose e postura de senhor de engenho.”¹⁶ Ao final, é também revelado pelo cantor-autor que o escravo “enfeitou Sinhá”, o que pode ser lido como a confirmação do romance vivido entre o negro e Sinhá, e também como a confirmação do feitiço que o escravo mandingueiro fez para a senhora:

E assim vai se encerrar/ O conto de um cantor/ Com voz do pelourinho/ E ares de senhor/ Cantor atormentado/ Herdeiro sarará/ Do nome e do renome/

¹⁴ ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO. *Uma história do negro no Brasil*, p. 49.

¹⁵ ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO. *Uma história do negro no Brasil*, p. 51.

¹⁶ PERNAMBUCO. Analisando Sinhá, de Chico Buarque e João Bosco.

De um feroz senhor de engenho/ E das mandingas de um escravo/ Que no engenho enfeitiçou Sinhá.¹⁷

Por fim, é oportuno mencionar que “Sinhá” dialoga com outras criações de Chico Buarque, tais como as canções “Sinhazinha (despertar)” e “Sinhazinha (despedida)”, ambas de 1983, e também com o romance *Leite derramado*, de 2009, que tem como seu narrador-protagonista Eulálio d’Assumpção, um filho da aristocracia falido, cuja família possuiu diversos escravos.

Nessa breve análise, foi observado que a canção “Sinhá”, a partir do conto que gira em torno do romance entre um escravo negro e Sinhá, esposa de um feroz senhor de engenho, remonta ao contexto da sociedade brasileira escravista colonial e suas peculiaridades, convidando a uma reflexão sobre a história do Brasil, não só daquele período. Essa temática mostra que o compositor brasileiro, em sua obra musical e literária, dialoga direta e criticamente com a história de seu país.

Referências

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; FILHO, Walter Fraga. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

BUARQUE, Chico; BOSCO, João. Sinhá. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=sinha_2011.htm>. Acesso em: 25 jun. 2012.

LESSER, Alexander. *The Pawnee Ghost Dance Hand Game: a Study of Cultural Change*. New York: Columbia University Press, 1933.

PERNAMBUCO, Juscelino. Analisando Sinhá, de Chico Buarque e João Bosco. Disponível em: <<http://www.professorjuscelino.com.br/blog/?id=111&titulo=ANALISANDO-SINHA-DE-CHICO-BUARQUE-E-JOAO-BOSCO>> Acesso em: 25 jun. 2012.

¹⁷ BUARQUE, Sinhá.

Cesuras identitárias e as imagens dos brasis na obra de Chico Buarque

Yasmin Franca Merelim Magalhães

O mesmo conjunto de ambiguidades perpassa o mundo das ideias e a prática social, isto é, há continuidade entre as formas sociais e as formas artísticas.

Custódia Selma Sena

Na esteira do mal-estar vivido pelos intelectuais e críticos brasileiros que desde as primeiras décadas da pós-independência intentam legitimar a cultura nacional, está, já na segunda metade do século XX, a produção musical de Chico Buarque, experimentando certo comprometimento com a percepção dos aspectos da realidade social brasileira. Ela estiliza o lugar do Brasil-idade e se insere nas discussões identitárias, recolocando-as em função também das noções de indivíduo e de sujeito. Assim, tece, como um crescente, uma poética do sujeito ou um elogio do múltiplo, com identidades relativizadas que matizam a experiência brasileira.

“Mal-estar”, “descompasso”, ou “desacerto”, conforme Antonio Candido qualifica,¹ já por volta dos anos 1950, o estado de conflito do intelectual brasileiro ao questionar o “espírito da nação” ou o lugar do subdesenvolvimento, são marcas “das relações da cultura brasileira e a estrangeira”. Este mal-estar origina-se da percepção das cesuras e abismos socioculturais que desenham *tópos* culturais organizados em pares binários. Os operadores da crítica cultural “localismo e universalização”; “o mesmo e o outro”; “o moderno e o arcaico” não apenas detêm uma “consciência amena do atraso”, mas também, a “consciência do subdesenvolvimento”.

Custódia Selma Sena, recapitulando essa discussão crítica, aponta a origem da elaboração:

¹ CANDIDO citado por SENA. Os dois Brasis, p. 34.

A partir de Antonio Candido, entendemos que [...] a percepção dicotômica do Brasil, implícita ou explícita, consciente ou inconsciente, é um componente fundamental da imaginação social brasileira e que a maior parte de nossa herança intelectual foi construída sob a tensão entre a percepção da dualidade e o mandato – estético, político, científico – de realização de uma síntese. Travestida historicamente por adereços conjunturais, a dualidade já foi traduzida por diferentes oposições e o mandato irrealizado de síntese, pelas noções de mal estar, descompasso, desconcerto, inadequação, especificidade, dilema, atraso, dependência.²

O problema da dissonância, do binarismo que se instala como chave interpretativa, ganha teorizações diversas à medida que é revisado pelos críticos da tradição de Candido. Eneida Maria de Souza, em breve ensaio, “O discurso crítico brasileiro”, constrói um panorama deste, no qual traça o seu percurso sinuoso. Souza descreve que nas décadas de 1960 e 1970, Emílio Sales Gomes coloca os pares antagônicos percebidos por Candido numa formulação dialética em que cada extremo implica o outro, de modo imbricado e paradoxal; em 1977, ao perceber a apropriação e transculturação de conceitos e teorias de tradição europeias, Roberto Schwarz elabora “As ideias fora do lugar”; em 1972, Silviano Santiago formula “O entre-lugar do discurso latino-americano”, no qual repensa a produção cultural latina a partir da concepção rizomática de Gilles Deleuze e do questionamento das relações de fonte-influência por Jorge Luis Borges; e, por fim, em 1992, Paulo Eduardo Arantes insere a corrente antropofágica brasileira (sabidamente os modernistas e tropicalistas) como uma resposta inversa ao problema da transculturação, resposta por ora batizada de “dialética positiva”.³

A transculturação, conceito reformulado⁴ por Ángel Rama, “que, nos meados da década de 1970, propôs o estudo da transferência ou transitividade cultural a partir do desafio apresentado pelas narrativas neorregionalistas latino-americanas”,⁵ é trazida por Souza sem, no entanto, restringir-se, conforme defende a autora, a um domínio

² SENA. Os dois Brasis, p. 25-26.

³ SOUZA. O discurso crítico brasileiro, p. 47-49.

⁴ O conceito de transculturação foi primeiramente formulado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, em 1940, e, posteriormente, reformulado pelo crítico uruguaio Ángel Rama.

⁵ SOUZA. O discurso crítico brasileiro, p. 45.

exclusivo da literatura. Souza, assim, retoma a teorização de Mabel Moraña, que estende o conceito para além da textualidade narrativa:

sua formulação e desenvolvimento se projetam além da textualidade narrativa, justamente a partir do momento em que a série literária é entendida como discurso e práxis cultural, como resposta crítico-simbólica e projeto ideológico entre a “aceleração modernizadora”.⁶

A obra musical de Chico Buarque, tocando a preocupação identitária e em certa semelhança às teorizações de Gomes, propõe pequenos fragmentos narrativos, nos quais são formados duplos dialéticos que resguardam tensões entre si. São as noções de sujeito e identidade; indivíduo e coletivo ou classe; imaginário e real. Além disso, esboça diversos arquétipos brasileiros, tomados a partir de suas condições de classe ou trabalho no interior do subdesenvolvimento. Alguns, indivíduos-funções que, dotados de vozes plurais, marcadas pelo reiterado uso do pronome de tratamento inclusivo “a gente”, estão intimamente identificados pela condição de raso domínio das circunstâncias de trabalho, subserviência ao Estado, prostração ou imersão no imaginário. Na canção de Chico são ouvidas as vozes arquetípicas de “Pedros” à espera, de operários da “Construção” (1971) ou de simples cidadãos brasileiros que compartilham da esperança e felicidade fugaz de ver “A banda” (1966) passar. Algum sujeito, de certo modo, mais próximo da noção de indivíduo.

Uma das reformulações do conceito de identidade no pós-estruturalismo aponta para o estatuto do sujeito como emaranhado de vetores externos recombinados. Segundo Félix Guattari, uma possibilidade de formulação do conceito de sujeito está numa “subjetividade de natureza industrial, maquinica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida”.⁷ Guattari ainda acrescenta:

seria conveniente definir de outro modo a noção de subjetividade, renunciando totalmente à ideia de que a sociedade, os fenômenos de expressão social são a resultante de um simples aglomerado, de uma simples somatória de subjetividades individuais. Penso, ao contrário, que é a subjetividade individual

⁶ SOUZA. O discurso crítico brasileiro, p. 45.

⁷ GUATTARI citado por PRADO. *O fragmento, o trágico e o singular*: obscenidades do discurso amoroso de Roland Barthes, p. 83.

que resulta de um entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia, etc.⁸

Apesar da identificação de classe, o traçado social que a obra de Chico refaz não se espelha em uma leitura sócio-histórica como se pretendeu o traçado do movimento tropicalista, dela contemporâneo; antes, é visto no entorno de uma poética subjetiva, que, com paradoxos e desdobramentos, captura o espírito comum ao brasileiro, mesmo em sua pluralidade. Os retratos que tecem as culturas de classe, os arquétipos, as vidas operárias e as singularidades fazem insurgir, como mosaico, a vida social do país. A narração da “grande história [está] sempre repassada pelas pequenas experiências, essas, por sua vez, reveladoras da vida coletiva”.⁹

Se o Tropicalismo de Gil, Caetano e Duprat, nos anos 1970, assume-se como movimento que coloca em xeque a importação mercadológica e cultural para afirmar a nacionalidade, modulando positivamente o conceito da transculturação e estendendo a problemática da vanguarda modernista do início do século; a obra de Chico toca a nacionalidade por alegorias que questionam a noção de progresso e velocidade, no dinamismo da interdependência entre centros urbanos brasileiros e espaços rurais, e denota, assim, a inadequação da mentalidade progressista urbana, já que dependente. Chico constrói, também, retratos vários, de um mesmo centro urbano, os quais flexionam noções de identidade local, entrando, de modo ainda menos determinista, na esteira dos artistas que descreveram os brasis sob o signo da transculturação, complexificando a discussão, em nível também local.

Não parece acaso que o trem de ferro, meio de transporte que levaria “Pedro Pedreiro” (1965) ao trabalho, ao progresso, ao outro tempo, ao futuro, e à “Construção” (1971) do Brasil, seja também a marca ambígua da mentalidade progressista, por ser uma invenção inaugurada na América Latina, em Cuba, em 1837, onze anos antes de sê-la na então metrópole, Espanha.¹⁰ Na literatura hispânica, a

⁸ GUATTARI citado por PRADO. *O fragmento, o trágico e o singular*: obscenidades do discurso amoroso de Roland Barthes, p. 81.

⁹ WISNIK. *O artista e o tempo*, p. 245.

¹⁰ SOUZA; MARQUES. *Modernidades alternativas na América Latina*, p. 18.

primeira menção ao trem de ferro data de 1882, quando José Martí prefacia o “Poema do Niágara”, de Pérez Bonalde, e inicia o prólogo com “Passageiro espera!”.¹¹

É preciso lembrar que a implantação da malha ferroviária na América Latina atendia a interesses mercantilistas das metrópoles, mas foi um marco, uma reviravolta na experiência do indivíduo com o tempo, modificando drasticamente a dinâmica do deslocamento no espaço e das relações sociais, sob o novo signo da paradoxal velocidade. O ambíguo do tempo modernista na periferia do centro de trabalho é tema nessa música. A metáfora da experiência da velocidade por Pedro Pedreiro é dada ao contrário, a espera do trem remete à noção de temporalidade. É a velocidade zero ou a inércia do personagem que inicia a canção, alegorizando assim o dinamismo do subdesenvolvimento.

A produção de Chico Buarque, a partir dos anos 1980, admite uma dispersão mais evidente na representação de sujeitos quando comparada às décadas precedentes. Chico amplia a sua construção crítica da sociedade brasileira, alicerçando-se em uma pluralidade de indivíduos e se deslocando por várias vozes. O antes comum sujeito plural, postulado em sua função ou classe na voz do “a gente”, dá lugar a personagens mais singularizados, que se lançam em pequenas narrativas heterodiegéticas, ora como “eu enunciator”, ora como “ele”, submetidos ao crescente dilatamento dos imaginários que sobre eles incidem, conferindo-lhes contradições e diversidades, *devires*.

Os “eus” que compõem os personagens de 1980, alguns participantes de *O grande circo místico*, são identificados, entre si, por certa condição de criar. Está se configurando uma segmentação identitária do sujeito brasileiro, a partir da condição dispersiva e lúdica da experiência da representação, por outra chave de deflagração do descolamento da realidade, diversa da anterior imersão no imaginário comum: a inventividade ou a produção de subjetividades.

¹¹ SOUZA; MARQUES. *Modernidades alternativas na América Latina*, p. 18.

A protagonista de "A Violeira" (1983) está parcialmente inserida nessa condição. Mantém para si o imaginário arquetípico de uma classe regional, o sonho de classe de migrar para a metrópole, percebido no trecho:

Desde menina
Caprichosa e nordestina
Que eu sabia, a minha sina
Era no Rio vir morar¹²

Ao mesmo tempo, resguarda a capacidade de produzir o canto, a música e a carga subjetiva que resulta da sua experiência migratória.

A narrativa, além de um relato memorialístico, é um relato exemplar da penosa vivência da migração. Questão que retoma logo a participação do plural e do arquetipo no sistema de representação de "A violeira", mais uma vez a denotar a tensão entre os vetores que circundam a noção de identidade. Nesta condição não passiva, a personagem expõe sua trajetória de viagem em simultaneidade com suas íntimas experiências amorosas.

O relato de classe imbrica-se ao relato do sujeito. Ela se desloca pela topografia e pelos amores, na busca de uma vida ideal urbana, mas não se mantém enamorada dos homens com quem convive, apenas das fardas e funções que a eles competem, num mecanismo de aproximação com o lugar-objeto do imaginário sertanejo. Seu maior amor, Rio de Janeiro, como um grande centro urbano, é uma metonímia do próprio Estado, onde há a presença de poderes centralizadores; deste modo, o lugar que suporia o sentimento de inclusão e pertencimento da viajante como brasileira.

O fadado insucesso de sua trajetória é, também, o traço comum que coloca a violeira em paridade com os demais arquetipos descritos na obra de Chico. Os processos de identificação comuns aos demais personagens brasileiros são vistos como resultantes de um confronto imediato, uma fricção do imaginário do sujeito com os mecanismos de poder sustentados pelo Estado.

¹² BUARQUE; JOBIM. A Violeira.

O homem fardado, que varia conforme o *tópos* e o tempo na canção, é exposto em gradação crescente, do simples motorista até o militar cidadão, que já não a quer:

Será verdade
Que eu cheguei nessa cidade
Pra primeira autoridade
Resolver me escorraçar¹³

A recusa da autoridade é a recusa da capital do Rio de Janeiro e o abaixamento do sonho, ao mesmo tempo que é o poder central no registro da exclusão do periférico.

Apesar do coletivo regional marcado na identidade da personagem, a violeira mantém uma particular dissonância com a poética do feminino representada na obra de Chico. A praticidade do "eu", que subverte a espera e se lança em ação, subverte também o antes analisado tempo da inércia que circunda o indivíduo da classe operária, ou seja, o oprimido. Seu deslizamento no espaço denota idiosincrasias. É uma identidade que gravita sobre pólos vários, ou por um ideal de apagamento ou subversão da própria identidade. A discussão identitária circula pelos pares, indivíduo *versus* classe; indivíduo *versus* sujeito; identificação *versus* desenraizamento.

Valemo-nos aqui da conceitualização pós-estruturalista do estatuto da identidade dos sujeitos. A dissociação das noções de indivíduo *versus* sujeito, como a empresa pós-estruturalista, é retomada por Rafael Lovisi Prado, no estudo sobre o discurso amoroso de Roland Barthes. *Grosso modo*, a identificação do sujeito relaciona-se à capacidade de produzir subjetividades:

"indivíduos" tornam-se, precisamente, o resultado de uma produção serializada, isto é, de um processo de individuação que lança mão de procedimentos de registro e de modelização. Assim, uma coisa é a individuação do corpo na dimensão civil, ou seja, uma pessoa física marcada pelas mais variadas insígnias sociais (nome próprio, números de CPF, Identidade, etc.) e por uma suposta totalidade do ego, e outra é a subjetividade, esta que é essencialmente fabricada no campo social pelos processos de subjetivação e que, sobretudo,

¹³ BUARQUE; JOBIM. A Violeira.

não é passível de ser totalizada ou centralizada no indivíduo, justamente por ser criada por "agenciamentos coletivos".¹⁴

Em "Paratodos" (1993), o paradoxo é intensificado. O sujeito também é um nômade que atravessa paisagens agrestes, ou, por um mecanismo de simples troca, é um sertanejo sem terra limite, sem cultura limítrofe. Um sujeito que conjuga valores de uma origem humilde e interiorana, mas é dotado de raízes múltiplas. As questões identitárias estão evidentemente deslocadas do determinismo da herança genealógica como de umnexo-causalista entre espaço-tempo e identidade. Não há enraizamento, não há também territorialidade que possibilite a outrem defini-lo ou identificá-lo. Há a multiplicidade não só no tempo presente, como precedente ao próprio sujeito.

A produção de subjetividades por esse narrador-personagem também o aproxima do personagem "A violeira" ou dos artistas de *O grande circo místico*. As "tortuosas trilhas" são descrições da topografia por onde ele passa com dificuldade; mas são também trilhas sonoras tortuosas, cantadas com torpor, em devaneios, na precariedade dos percursos e percalços, com o perdão do trocadilho, mas redimidas pela beleza intrínseca à viola. O relato da violeira e a canção do sertanejo são a própria materialidade artística e são também relatos de classe.

A travessia cultural que toca a dualidade rural *versus* urbano, na substituição "das tortuosas trilhas" pelo "edifícios" por onde "avoam" as prostitutas citadinas, é também alegoria da travessia desse sentimento brasileiro, que percorre a produção musical dos músicos mencionados na letra, de origens em estados brasileiros diversos, aproximados pela identificação, e pela *artisticidade* que neles é percebida. Estão identificados pelos próprios agenciamentos coletivos.

Em "Paratodos" parece mais visível a descrição de um sujeito que se põe em ação, fazendo de si a constância de um *dever*, como

foi visto, ressalvadas algumas relativizações, na identidade de "A violeira".

A hibridização, comum operador da crítica sobre "Paratodos", que poderia ser também estendida para uma possível crítica de "A violeira", tem seus fundamentos como resultantes dos conceitos de "nomadismo" e "deslocamento". As oposições vistas em "A violeira" e "Paratodos", do regional *versus* cosmopolita, local *versus* central, não estão estáticas, e, mesmo em mudança, desenham a imagem do Brasil cindido, na dinâmica de manutenção do urbano pelo imaginário ruralista.

A violeira e o violeiro são aqueles que conseguem, com o movimento, estar no lugar do entre, do meio, no "entre-lugar" da formulação de Silviano Santiago. Estão a compor uma identidade matizada pelas múltiplas vivências em *tópos* vários, ainda que brasileiros, com a subjetivação e a singularização do sujeito, dotado por sua vez de *deveres* diversos, a viver uma dialética nem positiva, nem negativa, apenas flutuante.

Referências

- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, César Fernandez (Org.). *América latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- BUARQUE, Chico. *O grande circo místico*. [S.L.]: [s.n.], 1983.
- BUARQUE, Chico; JOBIM, Tom; DJAVAN. *Para viver um grande amor*. [S.L.]: Homero Ferreira, 1983.
- BUARQUE, Chico. *Paratodos*. [S.L.]: [s.n.], 1993.
- BUARQUE; Chico; JOBIM, Tom. A violeira. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=avioleir_83.htm>. Acesso em: 21 fev. 2013.
- PRADO, Rafael Lovisi. *O fragmento, o trágico e o singular: obscenidades do discurso amoroso de Roland Barthes*. 2012. 117F. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Manuscrito.
- SENA, Custódia Selma. Os dois Brasis. In: _____. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: Editora UFG, 2003.
- SOUZA, Eneida Maria de. O discurso crítico brasileiro. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

¹⁴ PRADO, *O fragmento, o trágico e o singular: obscenidades do discurso amoroso de Roland Barthes*, p. 85-86.

SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo Martiniano. *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

WISNIK, José Miguel. O artista e o tempo. In: _____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Esta publicação é resultado de trabalho elaborado por alunos da disciplina Chico Buarque: das canções à ficção, ministrada pelas professoras Ana Maria Clark Peres e Mariângela de Andrade Paraizo, na graduação em Letras da UFMG, durante o primeiro semestre de 2012.

**Publicações Viva Voz
de interesse para a área de estudos literários**

A produção literária de Raduan Nassar

Sabrina Sedlmayer (Org.)

Literatura brasileira e crime

Vera Casa Nova (Org.)

Literatura e arquivos literários

Reinaldo Marques (Org.)

Narrativas da ditadura militar

Vera Casa Nova (Org.)

Poemas brasileiros sobre trabalhadores

Antônio Augusto Moreira de Faria

Rosalvo Gonçalves Pinto (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em
versão eletrônica no *site*: www.lettras.ufmg.br/vivavoz



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos orientados e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de edição.