



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS

PAULA CRISTHIANE DA SILVA OLIVEIRA

PARÓDIA E CARNAVALIZAÇÃO NO CANCIONEIRO
CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

BELÉM – PA
2012



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS

PAULA CRISTHIANE DA SILVA OLIVEIRA

PARÓDIA E CARNAVALIZAÇÃO NO CANCIONEIRO
CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Dissertação apresentada como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre, pelo programa de Pós Graduação em Letras, área de Estudos Literários, da Universidade Federal do Pará.

Orientadora: Dr.^a Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões

Paula Cristhiane da Silva Oliveira

**PARÓDIA E CARNAVALIZAÇÃO NO CANCIONEIRO
CHICO BUARQUE DE HOLLANDA**

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões (orientadora)
Universidade Federal do Pará

Prof.^a Dr. Allison Marcos Leão da Silva (avaliador externo)
Universidade do Estado do Amazonas

Prof.^a Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (avaliador interno)
Universidade Federal do Pará

Prof.^a Dr.^a Izabela Guimarães Guerra Leal (suplente)
Universidade Federal do Pará

BELÉM – PA
2012

DIREITO DE SAMBAR

*É proibido sonhar
Então me deixe o direito de sambar
É proibido sonhar
Então me deixe o direito de sambar
O destino não quer mais nada comigo
É meu nobre inimigo
E castiga de mansinho
Para ele não dou bola
Se não saio na escola,
Sambo ao lado sozinho
É proibido sonhar
Então me deixe o direito de sambar
É proibido sonhar
Então me deixe o direito de sambar
Já faz dois anos que eu não saio na escola
A saudade me devora
Quando vejo a turma passar
E eu mascarado, sambando na avenida
Imitando uma vida que só eu posso enfrentar
Tudo é carnaval
Pra quem vive bem
Pra quem vive mal
Tudo é carnaval
Pra quem vive bem
Pra quem vive mal*

Batatinha

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças ao auxílio e compreensão de um grupo de pessoas queridas aos quais manifesto valorosa gratidão:

A Deus, por todas as bênçãos e graças recebidas em minha vida.

A Cesarina e Edimar, meus pais, pelo apoio incondicional.

A Éder, Edimara e Hillary, meus irmãos, pelo amor fraterno em partilhar todas as dificuldades e alegrias.

Aos amigos queridos: Enos Mota, Selenira Rosa, Ysthéfane Oliveira e Andrea Carvalho, pela amizade e companheirismo na vida pessoal e acadêmica.

A Genaro Amorim, meu eterno namorado, pela infinita paciência ao acompanhar-me na construção deste trabalho.

A Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões, minha orientadora, pela disponibilidade, incentivo e paciência na elaboração dessa pesquisa.

RESUMO

A pesquisa *Paródia e carnavalização no cancioneiro Chico Buarque de Hollanda* investiga os aspectos paródicos e carnavalescos presentes no repertório de Chico Buarque, enfatizando a carnavalização, inicialmente, como uma prática cultural medieval, baseada nas teorias de Mikhail Bakhtin, a cerca do carnaval medieval e renascentista analisado na obra do francês François Rabelais, proposições desenvolvidas no livro *A cultura popular: na Idade Média e no*. Desta análise, o presente estudo destaca os principais elementos constituintes dos ritos carnavalescos: 1) o *dialogismo* entre o discurso popular e o discurso poético, uma vez que toda comunicação é uma ação recíproca; 2) a *ambivalência* da linguagem carnavalesca que primava por estabelecer a ligação entre os pólos positivos e negativos referentes ao ciclo nascimento-morte; 3) o *riso* e as suas complexidades de significações e realizações que oscilam entre a ingenuidade e a sátira; e por fim 4) a *paródia* que incorpora todos os elementos citados anteriormente para sua realização. Partindo da apreensão destes conceitos, será traçado também um breve panorama histórico para compreender as múltiplas facetas artísticas de Chico Buarque e a sua relação com a vida social, a fim de percebê-lo por meio de sua produção como poeta lírico social. Para comprovar a importância do carnaval na cultura universal, dando ênfase à cultura brasileira, as canções *Tem mais samba* (1964), *Sonho de um carnaval* (1965), *Amanhã, ninguém sabe* (1966), *Noite dos mascarados* (1966), *Roda-viva* (1967), *Ela desatinou* (1968), *Apesar de você* (1970), *Quando o carnaval chegar* (1972) e *Vai passar* (1984) serão analisadas num estabelecimento comparativo entre o carnaval contemporâneo e o carnaval medieval, observando as confluências e dissonâncias, que ainda fazem parte desta festa popular. Desta apreciação, o presente estudo assinala a importância da obra de Chico Buarque pelo valor poético e cultural presente em todas as suas atividades artísticas. Os critérios de análise serão pautados num estudo bibliográfico entre as teorias carnavalescas de Bakhtin e as músicas de Chico Buarque, que aqui serão compreendidas como poemas-canções, destacando dessas a temática do carnaval.

PALAVRAS-CHAVE: paródia, carnaval, Chico Buarque, poesia.

ABSTRACT

Research and “Parody in carnivalization Songbook Chico Buarque” investigates aspects parodic and carnival present in the repertoire of Chico Buarque, emphasizing Carnivalization initially as a medieval cultural practice, based on the theories of Mikhail Bakhtin, about Mardi Gras Medieval and Renaissance analyzed in the work of François Rabelais, propositions developed in the book *The popular culture: in the Middle Ages and Renaissance*. In this analysis, this study highlights the main constituent elements of carnival rituals: 1) dialogism between popular discourse and poetic discourse, since all communication is a reciprocal action; 2) the carnivalesque ambivalence of language that prevail for establishing the connection between the positive and negative poles for the birth-death cycle; 3) laughter and their meanings and complexities of accomplishments ranging from the ingenuity and satire, and finally; 4) the parody that incorporates all the elements cited above for its realization. From the apprehension of these concepts will also outline a brief historical overview to understand the many facets of artistic Chico Buarque and its relation to social life in order to see it through its social production as a lyric poet. And to prove the importance of universal carnival culture, emphasizing the Brazilian culture, the songs has more samba (1964), Dream of a Carnival (1965), Tomorrow, nobody knows (1966), Night of the masked (1966), Wheel Jellyfish (1967), She desatinou (1968), While You (1970), When the carnival there (1972) and will pass (1984) will be analyzed in a comparative setting carnival contemporary and medieval carnival, noting the consensus and dissent which are still part of this popular festival. This assessment, this study highlights the importance of the work of Chico Buarque by this cultural and poetic value in all its artistic activities. The judgment of analysis will moderate in study bibliography among Bakhtin’s theory of carnival and Chico Buarque’s music, which here will be understood with poem-song to emphasize these the thematic of carnival.

KEYWORDS: parody, carnival, Chico Buarque and poetry.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: relação de canções com textos literários.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Tela intitulada <i>Luta entre Carnaval e Quaresma</i> do pintor Pieter Brueghel

Figura 2: Cena de “Morte e vida Severina” na montagem de 1966, encenada no palco do TUCA, em São Paulo
--

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. CARNAVALIZAÇÃO: DA TEORIA À PRÁTICA	15
1.1. Carnaval: da Idade Média à contemporaneidade	20
1.2. Dialogismo: entre o discurso do povo e o discurso poético	28
1.3. Ambivalência na linguagem carnavalesca	34
1.3.1. O riso: do ingênuo ao satírico	38
1.3.2. Paródia	40
2. PANORAMA HISTÓRICO: CHICO BUARQUE, UM ARTISTA DA PALAVRA MUSICAL	45
3. CHICO BUARQUE: O MENESTREL.....	54
3.1. Chico Buarque: o poeta lírico	63
3.2. Chico Buarque: comprometido com o social	72
4. HERANÇA DA CARNAVALIZAÇÃO MEDIEVAL NO CANCIONEIRO DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA	77
4.1. Tem mais samba	79
4.2. Sonho de carnaval	81
4.3. Amanhã, ninguém sabe	83
4.4. Noite dos namorados	85
4.5. Roda-viva	88
4.6. Ela desatinou	92
4.7. Quando o carnaval chegar	94
4.8. Apesar de você	96
4.9. Vai passar	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114
ANEXOS	122

INTRODUÇÃO

MAMBORDEL

*Ao povo nossas carícias
Ao povo nossas carências
Ao povo nossas delícias
E as nossas doenças*

Chico Buarque, 1975¹

Chico Buarque expõe toda sua irreverência, criatividade e ousadia em *Mambordel*, canção datada em 1975, período de efervescência artística e de repressão política. A canção parodia o momento, a moralidade e, explicitamente, desnuda o confronto entre os ditadores e o povo. Na primeira estrofe a sátira está presente na rima *quartel/bordel*, com destaque à figura do rei como símbolo da autoridade despótica dos militares, uma vez que a imagem de um rei é associada a castelos e não a quartel, ambiente este tipicamente militar. Entre o rei e o povo, imagem sintética da hierarquia, está o artista, o confrontador, que desafia as leis impostas pelo soberano, enaltecendo e reverenciando o povo: “Ao povo nossas carícias/ Ao povo nossas carências/ Ao povo nossas delícias/ E as nossas doenças”.

Mambordel comporta a temática da carnavalização, pois o carnaval na poética buarqueana não se resume a um ritmo. Trata-se do substantivo proveniente do verbo *carnavalizar*, portanto passível de ser conjugado em vários tempos e modos. Verbo que excede a simples significação de tornar tudo carnaval, carnavalizar é subverter a ordem hierárquica e social, é um meio de reflexão crítica e consciente do homem diante do mundo, e de como o mundo o trata, enquanto ser e/ou objeto. Neste contexto, o carnaval constitui um jogo lúdico, a partir do qual se percebem as incongruências que desconcertam a vida socialmente vigente e que por detrás de uma aparente ingenuidade, estão ocultos sentimentos, omissões, vozes dissonantes, processos históricos, etc., vestidos pelas potencialidades da composição rítmica e métrica do poeta Chico Buarque de Hollanda.

O presente trabalho *Paródia e carnavalização no cancionário Chico Buarque de Hollanda* visa, primordialmente, a analisar a imagem do carnaval dentro da poesia e da musicalidade do repertório de Chico Buarque. Em seu repertório, o carnaval constitui um

¹ *Mambordel* foi composta em 1975 para o filme *Polichinelo* de J. G. Albicocco, jamais realizado. A canção fez parte do LP *Frenéticas. Soltas na vida*. São Paulo: Atlantic Br, 1979.

A letra da canção, como todas as outras de autoria de Chico Buarque de Hollanda que farão parte deste trabalho, foram retiradas do livro biográfico *Chico Buarque: tantas palavras* do jornalista Humberto Werneck, 2006, p. 221

instrumento de fuga do real, principalmente no período da ditadura militar, no qual os indivíduos tinham sua liberdade de expressão cerceada pelas imposições do governo.

Objetiva-se estabelecer as relações íntimas e sistemáticas que caracterizam a imagem do carnaval como elemento diferenciador dentro da poética de Chico Buarque. E é neste sentido que se desvendarão, ao longo deste trabalho, os aspectos que envolvem a temática da carnavalização. Verificar-se-á a imagem do carnaval como cultura popular que permeia todas as sociedades: simples e sofisticadas, constatando o carnaval como um instante de delírio no qual o ser humano refugia-se de uma realidade em busca de momentos de prazer. E é neste ambiente que o carnaval configura-se como paródia, pela presença de personagens às avessas. E neste afã analisar-se-ão as canções *Tem mais samba* (1964), *Sonho de um carnaval* (1965), *Amanhã, ninguém sabe* (1966), *Noite dos mascarados* (1966), *Roda-viva* (1967), *Ela desatinou* (1968), *Apesar de você* (1970), *Quando o carnaval chegar* (1972) e *Vai passar* (1984), obedecendo à ordem cronológica de composição.

A carnavalização é a possibilidade de construir um mundo utópico; tendo ampla dimensão na poética de Chico, a carnavalização apresenta-se como instrumento de denúncia e de entretenimento. O carnaval não é um tema explícito nas canções do compositor em questão, entretanto, constitui um dos cenários mais correntes no repertório do sambista, propiciando maior aproximação entre o artista e o público.

Ao longo deste trabalho, investigaremos as múltiplas facetas artísticas de Chico Buarque de Hollanda, facetas que podem ser reduzidas a uma, como afirma Adélia Bezerra de Meneses:

[...] toda 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 de *poeta* (grifo meu). Chico Buarque é um artesão da linguagem. As palavras, com ele, adquirem, na sua fluidez, algo de alquímico. Algo de mágico. (2002, p.17)

Sobre o uso da palavra como instrumento de transformação, Chico Buarque a usa para criar poemas musicalizados, pois a presença de inúmeros tropos nas composições colabora para multiplicar os significados semânticos, imagéticos e sonoros. Dentre as figuras de linguagem, destaca-se a paródia, e é sobre esta que se buscará estudar a imagem do carnaval, pretendendo desvendar seus significados e a importância e/ou relevância deste cenário na poética buarqueana. Além disso, na obra de Chico Buarque há a proximidade entre letra e música. Sobre essa intersecção, Charles Perrone (1988, p.12) nos diz que a avaliação de um texto musical separado de sua música é incompleta; Mikel Dufrenne (1969, p. 67), consonante

ao pensamento de Perrone sobre a relação letra/música, afirma que a palavra poética canta, assim, neste trabalho, as letras das músicas serão analisadas como canções-poemas.

A obra de Chico é permeada de críticas direcionadas ao contexto político e social, uma das principais características da carnavalização medieval descrita por Mikhail Bakhtin, como veremos mais detalhadamente no capítulo *Carnavalização: práticas e teorias*. Com esse intuito, o poeta ilustra suas canções com linguagem conotativa, o que conduz o leitor/ouvinte a refletir sobre a sua própria situação.

Ainda sobre esta construção da linguagem em Hollanda, o recurso da paródia colabora para a criação de uma imagem paralela do Brasil. Por meio desta imagem, o compositor tem a possibilidade de fazer suas inferências ao meio social. E é a partir da definição de Affonso Sant'Anna (1995, p. 32) que vemos claramente a presença deste elemento na obra do poeta:

[...] a paródia é como a lente: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge ou na caricatura [...] a paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem [...]

A paródia não é apenas uma lente de aumento que ridiculariza as situações e/ou seres, é, segundo Mikhail Bakhtin (2008, p. 19), regeneradora, rebaixa-se o homem para que este possa renascer. O recurso da paródia traz consigo o binômio morte/vida que rege o ciclo natural da existência humana, aquele que recebe na Idade Média uma importância social e espiritual, é marcante também na poética buarqueana. Partindo dessa definição, a obra de Hollanda pode ser analisada ressaltando-se o caráter crítico das composições que tem o samba como tema.

Além da imagem paródica do carnaval, o repertório buarqueano apresenta personagens marginalizados (prostitutas, pivetes, bêbados, etc.) que frequentemente compõem as canções. É sob o signo dessas figuras que nosso poeta faz inúmeras críticas à sociedade, ora direta, ora indiretamente, a respeito do carnaval enquanto espaço subjetivo de críticas. A respeito disso, Adélia B. de Meneses (2002, p. 50) faz o seguinte comentário:

[...] mais do que um “tempo forte” do samba, da dança e da alegria, o Carnaval é um rito, que transcende o espaço para ele reservado durante o ano. O Carnaval é um “estado” de ser, independentemente da data para ele fixada. Por isso, o poeta pode ter o “seu” Carnaval, fora do tempo [...].

Analisando as considerações de Adélia B. Meneses, percebemos quanto o universo carnavalesco pode ser explorado, tanto como temática poética, quanto como cenário para o desenvolvimento dos enredos intimistas. Sobre as letras das canções, é importante

observarmos que “uma letra de música, é muitas vezes uma peça de pura ficção” (WERNECK, 2006, p. 100), assim podemos compreendê-las como instrumentos usados pelos compositores para transsubstancializar suas opiniões e/ou sentimentos.

O artista é o elo entre a sua obra e o seu público, sendo este último a quem se destina toda a sua produção; é sobre o público que o artista age, procurando modificar algo no seu interlocutor. Assim: “[...] As letras de música popular brasileira são paródia no sentido de semelhante ao canto, pois reconhecem e apropriam-se tanto da tradição cultural elevada, [...] e do próprio legado da música popular brasileira [...]” (RODRIGUES, 2003, p. 21). As letras de músicas, em muitos casos, aproximam-se da estética literária, seja pelo conteúdo ou pelas características estéticas. A relação entre música e poesia é estudada há muitos anos; e o carnaval se apresenta como o elo entre ambas as artes, visto que essa festa é repleta de alegorias, ou seja, imagens impregnadas de múltiplos significados, o que propicia um clima fantasioso carregado por melodias, ritmo, danças e orgias.

O presente estudo analisará a imagem do carnaval na produção musical de Chico, com a ressalva de que “não se pode pensar Chico Buarque apenas como ‘músico popular’. Isso porque, o grau de elaboração e as imagens construídas permitem identificar suas letras com a poesia, incorporando-as à literatura brasileira” (CALADO, 2004, p. 273). E dentro deste repertório também se destaca a metáfora do carnaval, que nos convida a refletir sobre as expressões culturais e populares. Acerca desse aspecto, Luciana Calado faz as seguintes considerações:

O carnaval [...] não se confunde apenas com a festa mais popular do Brasil. Trata-se antes de um “tempo-espço em que a comunidade liberta todas as suas repressões, assumindo nas máscaras e nos disfarces a sua verdadeira identidade”, como acrescenta Sant’Anna. O carnaval ganha, portanto, um significado mais complexo nas composições de Chico, aproximando-se consideravelmente da concepção carnavalesca enquanto categoria bakhtiniana. (2004 p. 275)

É importante pensarmos que a palavra carnaval pode denotar principalmente duas possibilidades de interpretação que podem ser encontrados na obra de Chico: 1) O carnaval como festa popular e 2) o carnaval como bagunça ou desordem.

Chico é um compositor que evoca sua nação para os aspectos sociais e sentimentais, nostálgicos ou utópicos. Em relação à coexistência destas características em Hollanda, Affonso Romano de Sant’Anna o define como a “síntese da contradição do momento em que vivemos. Síntese do que se passa na música brasileira atual, síntese do que ocorre inconscientemente na alma do brasileiro hoje: desencanto/esperança” (2004, p. 163).

É nestas proposições já referendadas que esta pesquisa debruçará a investigação nas páginas que seguem. A imagem do carnaval na obra de Chico será uma leitura instigante, uma vez que, as músicas populares brasileiras na contemporaneidade têm sido usadas amiúde como entretenimento, constituídas por meio de letras superficiais, que enfatizam a sexualidade, o sentimento passional e o ritmo frenético que ocupam, exclusivamente, as festas noturnas. Daí a importância de se aprofundar na música popular brasileira, representante de qualidade artística, sonora e poética indiciadas nas composições de Chico Buarque de Hollanda. Por isso a escolha de seu repertório como objeto de estudo desta pesquisa, que visa mostrar a relação da música com o homem e os aspectos culturais, em especial a carnavalização.

I

CARNAVALIZAÇÃO: PRÁTICAS E TEORIAS

1. CARNAVALIZAÇÃO: PRÁTICAS E TEORIAS

“Hoje eu quero/ Fazer o meu carnaval”, os versos iniciais da canção *Amanhã ninguém sabe*², de 1966, cuja autoria é de Chico Buarque de Hollanda, mostram a relação subjetiva do compositor com o carnaval. Por isso, buscar-se-á estabelecer as relações que caracterizam o carnaval como elemento diferenciador dentro da poética de Chico Buarque. Na obra buarqueana, a temática do carnaval constitui uma forma peculiar de representação social, uma vez que, é nesse universo que o compositor evoca os malandros, as prostitutas, os pivetes, os operários, enfim, os que são marginalizados, figuras estas que permeiam, com frequência, seu repertório musical, viabilizando o enquadramento do poeta na categorização de *artista engajado* política e socialmente.

Para que nosso objetivo central possa desenvolver-se, nos aprofundaremos na discussão sobre alguns aspectos do discurso carnavalesco e paródico. Assim, nosso estudo recairá, principalmente, sobre as teorias de Mikhail Bakhtin acerca da carnavalização e da paródia, expostas no livro *Cultura Popular: na Idade Média e no Renascimento* (2008). Nesta obra, o autor analisa os ritos, os espetáculos, as festas, as obras cômicas orais e escritas, as manifestações populares; além de relatar a visão do mundo marcada pela subversão do riso e dos valores oficiais, também, o autor destaca o caráter renovador e contestador vigente na época.

Outro aspecto pertinente, neste trabalho, refere-se à investigação dos elementos dialógicos presentes na poética de Chico Buarque. Para esta análise, também utilizaremos os pressupostos de Bakhtin desenvolvidos nas obras *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance* (2010) e em *Estética da Criação Verbal* (2000). Segundo o teórico russo, a linguagem é dialógica, sendo, dessa forma, nosso discurso influenciado na mesma proporção em que influenciará outras vozes. E nessa perspectiva, compreendemos os elementos dialógicos como mecanismos formais nos quais o discurso poético-musical entra em interação com vários gêneros, tanto literários quanto extraliterários, fazendo do discurso musical um espaço de representação de diferentes aspectos sociais, na ótica da carnavalização.

Em um discurso, interpõem-se inúmeras inflexões reveladoras de traços da multiplicidade da linguagem e da interação de vozes. E como já mencionado, o dialogismo se

² HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Musical Arlequim Ltda, 1966. WERNECK, 2006, p. 146.

opera na interação textual, processo no qual um texto revela a existência de outras obras em seu interior. E neste sentido, o campo da Música Popular Brasileira (MPB) revela-se um espaço propício para a interação entre gêneros diversos. No repertório buarqueano, por exemplo, é visível o diálogo com a cultura literária, fato possivelmente explicável pela formação intelectual do compositor – filho do historiador e crítico literário Sérgio Buarque de Hollanda. Assim, viveu cercado pelos livros do pai, além de conviver com personalidades como Antonio Candido, Vinícius de Moraes, Rubem Braga, Afonso Arinos, Manuel Bandeira, Antônio Houaiss, Antônio Callado, entre outros:

[...] A desenvoltura com que ele manipula o material verbal, aliada à amplidão de suas referências culturais e humanas não se devem exclusivamente a uma sensibilidade especial, vinculada a talento, mas também a uma convivência com grandes livros. [...] Convivência com textos, convivência com pessoas: eis os elementos formadores de sua personalidade rica e multiforme, e que instrumentaram o artista de hoje. (MENESES, 1980, p. 4)

Todo o aparato intelectual, relatado acima por Adélia B. Meneses, corroborou na formação intelectual de Chico Buarque, o que refletiu em sua produção musical. No repertório buarqueano é comum encontrarmos vestígios e referências de obras de Dante, Baudelaire, Platão, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa, por exemplo. Esse dialogismo literário ratifica a importância da música enquanto instrumento de abertura para múltiplas linguagens: literária, musical, cultural, social, histórica, etc. Assim, a música constitui um campo privilegiado para o desenvolvimento de temas transversais. Sobre o dialogismo enquanto interação de discursos, Bakhtin afirma que:

[...] A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. [...] (2010, p. 88)

Sob a perspectiva do dialogismo bakhtiniano, analisaremos a poética de Chico Buarque, verificando como se opera a construção dos enunciados, uma vez que o enunciado nem sempre encontrará o seu objeto, o que não exige a existência de um interlocutor. Pois, como afirma a citação acima, a orientação dialógica é um fenômeno próprio do discurso.

Chico Buarque ocupa posição privilegiada no campo artístico, inicialmente, por ser filho do consagrado historiador Sérgio Buarque de Hollanda, segundo, pelo convívio com inúmeros artistas, amigos frequentadores da casa do pai, como já mencionado. Fato que o diferenciou dos outros novos artistas que, como Chico, despontaram no cenário nacional na

década de 1960 e que não alcançaram a mesma notoriedade; Tom Zé, por exemplo, que demonstrou talento como crítico, letrista e musicista, no entanto, não alcançou a mesma visibilidade que Chico Buarque. Essa observação, todavia, não desmerece a obra buarqueana, apenas ressalta que até no meio artístico há o binômio centro/periferia, resultando na consagração de uns, em detrimento, ou quase esquecimento de outros, principalmente, pela mídia. O mesmo ocorre no campo literário, esportivo, político e acadêmico, o centro Sul/Sudeste desponta em todas as áreas de produção (cultural, política, econômica).

Por pertencer a um campo social e cultural privilegiado, Chico Buarque torna-se o mediador entre o erudito e o popular por meio da construção poética de sambas, gênero musical conhecido e divulgado maciçamente pelos meios de comunicação, incorporando a esse ritmo letras próximas da poesia, bem como inferências literárias de poetas e escritores consagrados. Vejamos alguns exemplos da intersecção entre música e literatura presentes no repertório buarqueano:

CANÇÕES DE CHICO BUARQUE	TEXTOS LITERÁRIOS – AUTORES
<i>As Vitrines</i> – 1981	Inspirada no <i>flâneur</i> de Baudelaire
<i>Assentamento</i> - 1997	<i>Manuelzão e Miguilim</i> de João Guimarães Rosa – 1956
<i>Beatriz</i> – 1982	<i>Divina comédia</i> de Dante Alighieri
<i>Cobra de vidro</i> – 1972/1973	<i>Cobra de vidro</i> de Sérgio Buarque de Hollanda – 1944
<i>Doze anos</i> - 1978	<i>Meus Oito Anos</i> - Casimiro de Abreu
<i>Flor da idade</i> – 1975	<i>Quadrilha</i> de Carlos Drummond de Andrade
<i>Iracema voou</i> – 1998	<i>Iracema</i> de José de Alencar
<i>Pedaço de mim</i> – 1977/1978	<i>Banquete</i> de Platão
<i>Rosa dos ventos</i> – 1969	<i>Romanceiro da Inconfidência</i> de Cecília Meireles - 1953
<i>Sabiá</i> – 1968	<i>Canção do Exílio</i> de Gonçalves Dias

Quadro 1: relação de canções com textos literários.

A produção de Chico Buarque como poeta, compositor e romancista rompeu barreiras, promovendo a heterogeneidade cultural que começou a despontar na década de 1930 (OLIVEIRA, 1999, p. 109). E sobre as mudanças culturais e a confluência entre música e poesia, mais, expressivamente, a partir da década de 1960, Antonio Candido diz:

[...] a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo

avassalador da música popular nos anos de 1960, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos de 1930 [...]. (2006, p. 240)

É importante ressaltar que Antonio Candido destaca a década de 1960 como o período em que a música popular e a poesia erudita se interligam, sendo justamente esta a década em que surge Chico Buarque, tendo sua produção marcada pelo cruzamento entre poesia e música.

Retomando a questão do carnaval que apresenta múltiplas significações e realizações que remontam à Antiguidade, em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2008), Bakhtin analisa cinco textos de Rabelais (escritor francês do Renascimento), especialmente *Gargantua e Pantagruel*, dos quais faz um minucioso estudo acerca da linguagem. Nessa investigação, aprofunda o conceito de carnavalização e concentra-se, mais especificamente, na representação da cultura popular nos escritos de Rabelais, nos quais a carnavalização se destaca por englobar todas as classes sociais e ter a linguagem carregada de símbolos que permeiam o mundo oficial e não-oficial.

Nessa perspectiva, compreende-se a imagem do carnaval como a representação de um mundo paralelo que foge às regras convencionais. O carnaval tem uma ampla dimensão na poética de Chico que se apresenta como instrumento de denúncia. Observemos a canção *Vai passar*³, de 1984, composta em parceria com Francis Hime; nela o samba dá espaço à denúncia, à história do país, à exploração cultural e natural de nossas riquezas.

A teoria literária da carnavalização é apresentada por Mikhail Bakhtin no livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Nessa obra, o autor faz uma análise crítica do texto literário, em que explicita a elaboração de certos textos à guisa da carnavalização, assunto tratado, mais especificamente, no quarto capítulo “Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski”. Bakhtin (2010, p. 122) chamará de literatura carnavalizada os textos que sofreram, direta e indiretamente, influências de diferentes modalidades do folclore carnavalesco, em que se mesclam o sério e o cômico. Bakhtin ressalta, ainda, que a carnavalização da literatura constitui uma das mais importantes questões da poética histórica e da poética de gênero.

Segundo Bakhtin, há textos que mostram a cultura de um povo, evidenciando os elementos cômicos e paródicos presentes nas manifestações sociais, nos rituais de máscaras, no riso, no grotesco, nas festas, nas orgias, nos rituais religiosos, no carnaval, entre outros.

³ A canção *Apesar de Você* será analisada pormenorizadamente no último capítulo.

Ainda, segundo o autor, a carnavalização pode ser compreendida como um desvio e/ou inversão dos costumes instituídos, contrapondo o sagrado e o profano, o velho e o novo. A carnavalização, de alguma maneira, constitui o mundo às avessas, constitui uma releitura, uma paródia. Em *Vai passar*, por exemplo, esse mundo às avessas está nos versos “Palmas pra ala dos barões famintos” e em “O bloco dos napoleões retintos”; nessa canção-poema, o compositor parodia a história brasileira. Sobre o mundo às avessas Umberto Eco comenta em *História da Feiura* que:

[...] Já as plebes citadinas eram, ao contrário, protagonistas da paródia grotesca nos carnavais e de outras manifestações de tipo carnavalesco, como a festa do Asno e os *charivari*, procissões por ocasião de novas núpcias de um viúvo, caracterizadas por gritos, gestos obscenos, travestimentos e uma grande barulheira com a percussão de caldeirões, panelas e outros utensílios de cozinha [...]. (2007, p. 140)

O carnaval, hoje, é oficialmente uma festa anual e efêmera. Antigamente, o carnaval ocorria várias vezes ao ano, com datas determinadas, mas por todo o Brasil, atualmente, acontecem inúmeras micaretas (carnavais fora de época). Coelho Neto no artigo intitulado *O carnaval outrora* afirma que:

[...] Antigamente, dizia-se do Brasil que era o país da eterna primavera. Melhor será dizer – do eterno carnaval, porque, na quarta-feira de cinzas já se projetam bailes e ranchos para o sábado de Aleluia, e daí por diante é carnaval que Deus manda. (2007, p. 166)

Nessa visão, o carnaval é considerado a festa cultural que engloba todas as regiões do país, sendo uma das festas mais populares entre os estrangeiros. Além da predominância da ideologia de um mundo às avessas, a mídia maciçamente transmite o ideal de liberdade total, período em que os lapsos são perdoáveis e a vida sexual é afluída pela valorização de corpos *seminus*.

Também, a linguagem ambivalente e a liberdade dos espectadores caracterizam o carnaval como a festa do povo, cuja principal marca é o riso. O riso é expressão de felicidade, tendo “significação positiva, regeneradora, criadora” (BAKHTIN, 2008, p. 61), não é, exclusivamente, denegridor. “O riso tem um poder revolucionário” (MINOIS, 2003, p. 272). Através do riso e do registro grotesco transpõem-se o tema da morte-ressurreição, tão citado por Bakhtin na obra de Rabelais, para a “imortalidade histórica do povo, e a visão cômica do mundo torna-se, assim, o meio pelo qual a cultura popular afirma seu caráter indestrutível e triunfante” (MINOIS, 2003, p. 272). O historiador francês Georges Minois mostra que o riso não se resume à conotação depreciativa. Historicamente, o riso constitui-se como instrumento

malicioso e espirituoso no qual a crítica social encontrou elevado grau de agudeza para desenvolver-se.

As festas carnavalescas são um traço corrente em várias culturas e também no imaginário do povo brasileiro. Essa imagem igualmente se tornou corrente na literatura, configurando um estilo estético intelectual, utilizado por inúmeros autores para representar o imaginário carnavalesco do mundo e da vida. Além da literatura, o carnaval é um componente de criação no campo musical; neste espaço, o carnaval constitui tema ou cenário em que inusitados enredos desenrolam-se, pois é um rito de passagem ou de calendário, conforme classifica o antropólogo Roberto Da Matta em *Carnavais, Malandros e Heróis* (1997). Um exemplo da representação desse rito de passagem é *Noite dos mascarados* (1966) de Chico Buarque, que será analisada mais à frente. A festa carnavalesca destaca-se pelo caráter de inversão do regime dominante, mesmo efêmero, em que os desejos oníricos, provisoriamente, se realizam. Sobre este espaço livre das distinções hierárquicas Bakhtin afirma que:

Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência [...]. (2008, p. 9)

O carnaval é, portanto, um espaço singular com regras, propostas e objetivos próprios, embora pareçam inexistentes, em alguns casos, por se realizarem de forma única no espaço cultural ao qual pertencem. Vejamos a seguir a descrição pormenorizada de elementos concernentes ao ambiente carnavalesco.

1.1. CARNAVAL: DA IDADE MÉDIA À CONTEMPORANEIDADE

Todas as sociedades, das classificadas como “primitivas” às “desenvolvidas”, têm seus ritos e suas festas de socialização: reuniões familiares, casamentos, celebrações religiosas (procissões, círios, etc.), comemorações anuais como Natal e *réveillon* (marca de tempo), por exemplo. São festas, normalmente, regidas por certas regras (de acordo com a natureza da comemoração – religiosa, pagã, familiar), por um ambiente regado, excessivamente, por bebidas, comidas e danças. Dentre estas festas, destaca-se o carnaval por apresentar caráter religioso e pagão, visto que, originalmente, o carnaval acontecia num período anterior à quaresma tinha, portanto, um significado ligado à liberdade, aos prazeres da carne – comer e

beber – e ao fim do carnaval, seguia-se um período de abstinência, voltado à vida espiritual. Esta é a festa mais popular, tendo diversas representações pelo mundo, embora possua aspectos distintos, peculiares ao tempo e à cultura de cada povo. O carnaval é composto por ritos, dentre eles destacam-se o desnudamento e o mascaramento, referentes, respectivamente, ao prazer e ao fingimento. Características estas pertinentes a uma festa de caráter efêmero, em que o uso da máscara, tem dúbia função: dissimular outra personalidade e libertar o folião das convenções sociais. Vejamos a descrição do historiador inglês Peter Burke sobre o carnaval europeu:

O exemplo *por excellence* da festa como contexto para imagens e textos é certamente o Carnaval. Particularmente no sul da Europa, o Carnaval era a maior festa popular do ano, época privilegiada na qual o que muitas vezes se pensava poderia ser expresso com relativa impunidade. [...] Nenhum Carnaval era idêntico a outro. Existiam variações regionais, e existiam outras diferenças devidas ao tempo, à situação política ou ao preço da carne numa determinada época. [...]. (2010, p. 248)

A partir do excerto acima percebemos algumas distinções entre as análises do carnaval narrado por Bakhtin e o descrito por Burke. Inicialmente, os trabalhos são de natureza distintas: o primeiro, é uma crítica literária; o segundo, um estudo histórico. Enquanto Bakhtin remonta à França do século XVI, especificamente à obra de François Rabelais para descrever o carnaval, Burke concentra seu trabalho na Idade Moderna (a partir do século XVIII), descrevendo as tradições carnavalescas na Itália, pautando seu estudo no relato de visitantes estrangeiros. Burke ressalta o perigo de analisar o relato de forasteiros, pois não há como comprovar se compreenderam a proposta cultural do evento ou não.

Assim como afirma Peter Burke, o carnaval tem milhares de representações e um nunca é idêntico a outro, entretanto, as principais diferenças já foram descritas no parágrafo anterior. Vejamos, agora, os pontos convergentes entre o carnaval descrito por Mikhail Bakhtin e o de Peter Burke. Ambos descrevem o carnaval como um rito de passagem, regado a comidas e bebidas em excesso, cuja principal ordem é a diversão voltada para o presente (*carpe diem*). Trata-se de uma festa de rua, em que não há diferença entre espectador e ator, assim como já mencionado, “os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*” (BAKHTIN, 2008, p. 6); é a festa do povo e não há distinção de classe, pois na Idade Média, não se conhecia outra vida enquanto a festa durasse, Burke ressalta a liberdade dos mascarados em penetrar as residências particulares.

Na Idade Moderna, há dois aspectos que marcam a ruptura com o carnaval medieval: o primeiro é a perda de caráter regenerador das imagens grotescas de outrora, que se tornaram

puramente depreciativas. A segunda refere-se ao aparecimento dos desfiles (carros alegóricos, pessoas fantasiadas desenvolvendo uma performance a um determinado público). Os desfiles ocorriam nos últimos dias de carnaval que antecediam a Quaresma⁴. Tal característica permaneceu na contemporaneidade, pois no Brasil, por exemplo, o carnaval oficial é realizado em três dias anteriores a quarta-feira de Cinzas, que marca o início da Quaresma, sendo para muitos o melhor dia o último, terça-feira, que na Itália recebia o nome de “Terça-Feira Gorda”.

Na Itália havia um confronto simbólico entre o Carnaval e a Quaresma, disputa esta representada por alguns pintores, como Pieter Brueghel conhecido como “O velho” (1525-1569) que, embora, não pertencendo ao período descrito por Burke é ilustrativo para compreendermos as representações desse confronto. Na pintura a seguir intitulada *Luta entre Carnaval e Quaresma*⁵ (1559), o pintor personifica os dois períodos opostos: carnaval e quaresma. Nessa pintura podemos ver à esquerda, um homem gordo sentando em cima de um barril, simbolizando os excessos carnavais. À direita, têm-se homens magros cercados por peixes e pães, representando as abstinências que o período quaresmal exigia:



Figura 1: Tela intitulada *Luta entre Carnaval e Quaresma* do pintor Pieter Brueghel

E no próprio carnaval havia disputas que simulavam o confronto pagão/religioso:

⁴ Período de quarenta dias em que os cristãos se dedicam à vida espiritual.

⁵ MEGALOMANÍACO – CARNAVAL SEM MÁSCARAS

<<http://lounge.obviousmag.org/megalomaniaca/2012/02/carnaval-sem-mascaras.html>> Acesso em: 20 fev. 2012

[...] em 1506, houve um torneio entre o “Carnaval”, montado num cavalo gordo, e a “Quaresma”, num cavalo magro, cada qual com um batalhão de seguidores. O último ato da festa muitas vezes era uma peça na qual o “Carnaval” enfrentava um processo simulado, fazia uma falsa confissão e uma imitação de testamento, era executado de brincadeira, em geral na fogueira, e recebia um funeral de gozação. [...] (BURKE, 2010, p. 252)

O tempo acirrou algumas distinções presentes no mundo carnavalesco. Os desfiles atuais, por exemplo, não valorizam as imagens grotescas como outrora, e as fantasias caracterizam-se, principalmente, pelo excesso de luxo e beleza, requisitos indispensáveis à disputa entre as escolas de samba⁶. Hoje, o carnaval tornou-se um grande negócio, as agremiações carnavalescas planejam o carnaval durante o ano todo e a cada quarta-feira de Cinzas reiniciam-se o ciclo de preparações para o carnaval do ano seguinte. Por isso, a figura do carnavalesco, especialistas da área, é imprescindível para a festa. Olavo Bilac, certa vez, definiu este profissional como “o homem que nasceu para o carnaval” (2007, p. 179). Se dantes, as imagens escatológicas compunham lugar de destaque nas festas, hoje, foram praticamente suprimidas em detrimento da valorização da sensualidade, especialmente, pelas foliãs seminuas:

Hoje, as mulheres do carnaval travam uma competição frenética de bundas e seios e eu me pergunto: o que querem elas provar? Querem nos levar para o fundo do mar como sereias, querem destruir os lares, querem mostrar que o sexo sem limite resolverá o problema do Brasil? (JABOR, 2007, p. 224)

A crítica de Arnaldo Jabor destina-se à figura da mulher, tão explorada pela mídia, principalmente porque, atualmente, há uma explosão de subcelebridades que encontram ascensão na exposição do próprio corpo, em especial o feminino.

Além desses aspectos, temos, recentemente, dois carnavais: de rua e de avenida. A principal diferença entre essas manifestações reside na antítese concentração-descontração. O primeiro é composto por inúmeras regras, desde o número limitado de brincantes até o tempo definido de apresentação, com destaque aos componentes que estão mais preocupados com a performance voltada para o público, caracterizando o cortejo como espetáculo. O segundo, ao contrário, remontando à era medieval, é descontraído, não há regras específicas para sua realização, e assim como o carnaval descrito por Rabelais, também não há diferença de classes, todos se situam no mesmo nível. Sobre essas diferenças, o geógrafo cultural Felipe

⁶ *Escola de samba* é uma espécie de agremiação popular, que se caracteriza pelo canto e dança, quase sempre com intuito competitivo. As *escolas de samba* se apresentam em espetáculos públicos, em forma de cortejo, onde representam um enredo, usam-se fantasias alusivas ao samba-enredo, onde também são colocadas esculturas gigantescas em carros alegóricos. Tudo isso, compõe um espetáculo suntuoso conhecido mundialmente.

Ferreira classifica a festa entre o *Grande Carnaval* e o *Pequeno Carnaval*, referindo-se especificamente ao carnaval realizado na cidade do Rio de Janeiro:

[...] Do Grande Carnaval, para a qual a população era a espectadora essencial, faziam parte a elite endinheirada e algumas camadas da burguesia. As camadas populares da cidade, por sua vez, tomavam conta das manifestações incluídas no Pequeno Carnaval. As duas faces da festa carnavalesca carioca disputavam o mesmo espaço e se completavam naquilo que seria o “verdadeiro” carnaval [...]. (2004, p. 228)

Voltemos a um aspecto mencionado acima: As máscaras presentes desde a era medieval. Ao longo do tempo, estes acessórios sofreram transformações temporais e culturais, e de acordo com Bakhtin, na Idade Média, seu uso tinha um motivo importante, complexo e carregado de sentido:

[...] O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (2008, p. 35)

As máscaras eram um importante acessório dos brincantes, presentes desde a Antiguidade e seu uso nos bailes franceses do século XVIII mesclavam proteção da identidade e fetiche de sedução (FERREIRA, 2004, p. 136).

No Brasil do século XIX, o primeiro carnaval foi o “Entrudo”, festa considerada brutal e incivilizada, realizada em Porto Alegre, Florianópolis, Salvador, Fortaleza, Recife, São Paulo e Rio de Janeiro. A brincadeira consistia em lançar água, pós, cinzas, líquidos fedidos ou perfumes em todos que estivessem por perto, e tinha três dias de duração (FERREIRA, 2004, p. 79). Posteriormente, em fins do século XIX, criou-se uma nova expressão de folia, mascarando a oposição entre o Entrudo:

[...] Um carnaval sofisticado como a festa dos bailes, mas capaz de mostrar-se pelas ruas com esplendor nunca imaginado pelas lembranças folionas coloniais. Essa nova brincadeira, surgida na década de 1850, seria os passeios à fantasia que, após algum tempo, passariam a ser considerados pela elite, juntamente com os bailes de máscaras, a verdadeira e única festa carnavalesca [...]. (FERREIRA, 2004, p. 136)

Retornando, contudo, às questões das máscaras que atualmente recebem uma nova concepção, pode-se endossar que são, portanto, um acessório da fantasia, mas seu significado é mais complexo e independe da vestimenta. A máscara dissimula, encobre e engana; no

Romantismo, ela perdeu o caráter regenerador, mas ainda assim, na modernidade ela ainda conserva a ideia de outro. Além da máscara, há a fantasia, completando a vestimenta oficial dos ritos carnavalescos, traje alegórico este utilizado como um instrumento estético que pode apresentar dupla interpretação:

[...] no carnaval a roupagem apropriada é a *fantasia*, um termo que no português do Brasil tem duplo sentido, pois tanto se refere às ilusões e idealizações da realidade quanto aos costumes usados somente no carnaval [...] as *fantasias* distinguem e revelam, já que cada um é livre para escolher a fantasia que quiser [...]. (DAMATTA, 1997, p. 61)

As máscaras são artifícios que provocam a sensação de liberdade nos brincantes. Mas, além das fantasias, o próprio período carnavalesco modifica o homem conforme constatou José de Alencar na crônica *A sociedade em comandita. – O carnaval e o Entrudo. – Baile de máscaras*. Segundo o cronista, a festa “transtorna o juízo” (2007, p. 58). No texto produzido em janeiro de 1855, o romancista critica, principalmente, a realização do Entrudo que “por muito tempo fez a delícia de certa gente” (p. 58). Entretanto, Alencar não se opõe ao carnaval, mas se mostra a favor de outro tipo de manifestação, “uma espécie de baile... encantador” (p. 59). Bailes que ainda não estavam consagrados na Corte brasileira e para as moças da época, as máscaras ainda representavam perigo, pois cultuavam a condição de mimosas aristocráticas.

E em fevereiro de 1855, José de Alencar narra o fim do carnaval na crônica *Foi-se o carnaval*. Conforme o autor, esse período passou como um turbilhão, no qual o romancista, certamente, não esperava que essa manifestação popular alcançasse os *status* que tem hoje:

Foi-se o carnaval. Passou como um turbilhão, como sabá de feiticeiras, ou como um galope infernal. Nesses três dias de frenesi e delírio a razão fugiu espavorida, e a loucura, qual novo *Masaniello*, empunhou o cetro da realeza. Ninguém escapou ao prestígio fascinador desse demônio irresistível: cabeças louras, grisalhas, encanecidas, tudo cedeu à tentação. (2007, p. 210)

Ao longo da crônica, Alencar cita vários acontecimentos ocorridos nos três dias de folia, motivados pelos delírios carnavalescos. E termina, alertando os leitores que não pode relatar todas as loucuras dos últimos dias, pois como determina a religião, muita coisa deve ser esquecida na quarta-feira de Cinzas (2007, p. 215).

Anos depois, em 1885, Machado de Assis, assim como Alencar, também, manifestou-se contra o Entrudo:

[...] pode ser que o povo imagine o direito de fazer entrudo, como o de expor ossos de defuntos nas vitrinas, é constitucional. Se assim for, creia a câmara há de defendê-lo, a todo custo, considerando que, se hoje lhe tirasse o direito de jogar, amanhã pode tirar-lhe o de profanar ossos nas vitrinas da Rua do Ouvidor. Premissa traz consequência; liberdade morta, liberdade moribunda. Ou mais derramadamente: as liberdades dependem tanto uma das outras, que o dia da morte de uma é véspera da morte de outra [...]. (2007, p. 66)

No início do século XX, em 1901, Olavo Bilac ressaltou na crônica *Carnaval* o uso das máscaras como instrumento de conquistas amorosas efêmeras, ao afirmar: “já houve um tempo em que eu também me mascarava para murmurar amáveis lisonjas ao ouvido das mulheres” (2007, p. 122). Nesse texto, Bilac resalta que o carnaval já foi a grande festa do Rio, cuja principal marca era o delírio no qual se congregavam todas as idades, sexos e classes.

Muitos literatos de alguma forma registraram o carnaval, e Fred Góes reuniu no livro *Brasil, mostra a tua máscara* contos, crônicas e letras de músicas cuja temática central é o carnaval. O título, inicialmente, revela um teor político, embora haja apenas nuances políticas em alguns textos; mas o objetivo de Góes foi reunir vozes da literatura da língua portuguesa clássica e contemporânea que revelam euforia e nostalgia referentes ao carnaval.

Assim, por exemplo, Lima Barreto escreveu na crônica *Sobre o carnaval*, em fevereiro de 1920, que se o carnaval se preocupasse com o intelecto e com a arte “certamente a imoralidade e a chulice ficariam atenuadas e disfarçadas” (2007, p. 31). Barreto também critica as letras carnavalescas por não apresentarem nexos, “pobreza de pensamento” (2007, p. 31). Ao final da crônica cita a repressão policial que havia sobre o carnaval sob a alegação de tratar-se de afronta à moral:

Outro escritor que busca, por meio da Literatura, entender como o carnaval ganhou *status* de maior festa popular, principalmente, na cidade do Rio de Janeiro foi Leonardo Affonso de Miranda Pereira, na obra *O Carnaval da Letras*. O autor utilizou textos de literatos para compreender a evolução do carnaval:

O carnaval das letras, fruto de uma série de características ligadas por muitos literatos e tradições que seriam imemoriais, tinha, assim, expostas na crônica de Policarpo suas profundas contradições. Através do relojoeiro, Machado de Assis indica como – por meio da afirmação de uma série de características tradicionalmente associadas aos festejos momescos, como a inversão e a permissividade – muitos escritos tratavam de reinventar o carnaval no Rio de Janeiro no período, atribuindo a ele uma série de novos sentidos [...]. (2004, p. 215)

Uma das figuras mais antigas do carnaval, que persiste desde a era medieval e que é muito mencionado pelos literatos é o Momo, presente nos dias de festejo momescos. O Momo, segundo a literatura mitológica, é o “deus da alegria” (BULFINCH, 2006, p. 20); também “Momo seria o filho do Sol e da Noite, é conhecido como deus da sátira, do sarcasmo, do culto ao prazer e ao entretenimento, do riso, da pilhéria, das críticas maliciosas”⁷. Outra figura mitológica que compõe o imaginário carnavalesco é Baco, também conhecido na mitologia grega como Dionísio:

Baco (Dionísio), deus do vinho, era filho de Júpiter e de Sêmele. Não representava apenas o poder embriagador do vinho, mas também suas influências benéficas e sociais, de maneira que era tido como o promotor da civilização, legislador e amante da paz. (BULFINCH, 2006, p. 19)

Manuel Bandeira publicou, em 1919, um livro de poesias intitulado *Carnaval*, anterior ao movimento modernista. Nesse livro o poeta já mostrava características de uma nova poética, como o verso livre. A temática central dos poemas gira em torno do carnaval como um período de liberdade. O primeiro poema do livro é *Bacanal* (1986, p.25):

Quero beber! Cantar asneiras
No esto brutal das bebedeiras
Que tudo emborca e faz em caco...
Evoé Baco!

Lá se me parte a alma levada
No torvelinho da mascarada,
A gargalhar em doudo assomo...
Evoé Momo!

Lancem-na toda, multicores,
As serpentinas dos amores,
Cobras de lívidos venenos...
Evoé Vênus!

Se perguntarem: Que mais queres,
Além de versos e mulheres?...
– Vinhos!... o vinho que é o meu fraco!...
Evoé Baco!

O alfanje rútilo da lua,
Por degolar a nuca nua
Que me alucina e que eu não domo!...
Evoé Momo!

A Lira etérea, a grande Lira!...

⁷ TEREZINHA PEREIRA – ALMA CARIOCA

<<http://www.almacarioca.net/o-rei-momo-mitologia-grega-circo-carnaval-e-cinema-terezinha-pereira/>>. Acesso em: 28 set. 2010.

Por que eu extático desfira
 Em seu louvor versos obscenos.
 Evoé Vênus!

O poema é composto por seis quartetos e o quarto verso de todas as estrofes é exclamativo, iniciado com a interjeição de evocação “Evoé”, alternando as figuras carnavalescas Baco, Momo e Vênus que sintetizam as ideias de embriaguez, sarcasmo, amor e beleza, respectivamente, compondo assim as imagens carnavais mais expressivas do carnaval. O primeiro verso “Quero beber! Cantar asneiras” mostra a subjetividade que permeia todos os poemas do livro em questão, a racionalidade que dá vazão a emoção, uma emoção pensada, claro, traduzida em versos que cantam a liberdade do carnaval. Consonante a temática do diálogo de várias expressões artísticas com carnaval, vejamos a seguir o dialogismo presente no discurso carnavalesco.

1.2. DIALOGISMO: ENTRE O DISCURSO DO POVO E O DISCURSO POÉTICO

O dialogismo, como estudado anteriormente, manifesta-se tanto nas obras impressas como na própria leitura, pois o discurso se realiza num contexto de comunicabilidade, que está em constante ação recíproca com textos semelhantes. Para Bakhtin (2010b, p. 88), todos os personagens pertencentes à linguagem trazem em si uma formação social e histórica, conferindo significados reais e ficcionais, expressando seus pontos de vista sobre a realidade concreta. Assim, todo discurso é constituído por um “eu” que sempre estará projetado em um “tu”. Na canção *O meu amor*⁸ de Buarque (1977-78), por exemplo, só encontramos o discurso do “eu”:

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me deixar maluca
 Quando me roça a nuca
 E quase me machuca com a barba malfeita
 E de pousar as coxas entre as minhas coxas
 Quando ele se deita, ai

O “eu”, explicitamente identificável a partir dos pronomes “meu”, “me” e “minhas” declara-se a um “tu” expresso nos pronomes “seu” e “ele”. A ausência do objeto amoroso não exclui a existência do interlocutor, mas sua identidade é forjada no discurso do eu-lírico. Fato

⁸ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1978. WERNECK, 2006, p. 265

que ocorrerá em muitas outras canções. Temos, portanto, uma relação dialógica, constituída pela interação de discursos pessoais, no caso acima, o erótico, em que o “tu” se interpõe no discurso do “eu”. Paulo Leminski no poema *Quem sai aos seus* exemplifica a importância das vozes externas na construção poética:

vozes a mais
 vozes a menos
 a máquina em nós
 que gera provérbios
 é a mesma que faz poemas,
 somas com vida própria
 que podem mais que podemos
 (1994, p. 33)

Leminski mostra o embate de vozes interiores e externas ao poeta, mas que não se anulam, antes corroboram com a construção poética. Há textos, em que a diversidade de diálogos é visível, como expressa o poema acima, outros, entretanto, o dialogismo é disfarçado, exigindo do leitor uma experiência literária ampla para apreender as referências literárias incorporadas. Sobre os aspectos externos que interferem na escrita, Antonio Candido diz que:

Frequentemente tendemos a considerar a obra literária como algo incondicionado, que existe em si e por si, agindo sobre nós graças a uma força própria que dispensa explicações. Esta ideia elementar repousa na hipótese de uma virtude criadora do escritor, misteriosamente pessoal; e mesmo quando desfeita pela análise, permanece um pouco em todos nós, leitores, na medida em que significa repugnância do afeto às tentativas de definir os seus fatores, isto é, traçar de algum modo os seus limites. (2010, p. 83)

Como afirma Candido no artigo “O escritor e o público”, uma obra literária não é resultado de criação espontânea, seria fruto de vários saberes que afetam o escritor na produção que, por conseguinte, agirão sobre o leitor. O dialogismo se opera entre os interlocutores e com as obras literárias. Entretanto, como seria atuante em Chico Buarque este dialogismo, se enquanto compositor popular, nunca se vinculou a nenhuma escola literária, embora dotado de conhecimento? Seu caráter popular justifica-se, inicialmente, por ser músico, arte esta muito popular e de fácil acesso, e também pela própria linguagem utilizada, pois, em várias canções-poemas Hollanda recorre ao conhecimento do povo, extraindo novos sentidos e violando certas regras. Em *Bom conselho*⁹ (1972), por exemplo, o poeta trabalha

⁹BUARQUE, Chico. Composta em 1972 para o filme *Quando o carnaval chegar* de Cacá Diegues. WERNECK, 2006, p. 197

com valores e crenças milenares, destacando uma ciência extraliterária, constituída pela experiência pessoal que perpassa gerações.

Ouçã um bom conselho
 Que eu lhe dou de graça
 Inútil dormir que a dor não passa
 Espere sentado
 Ou você se cansa
 Está provado, quem espera nunca alcança

Venha, meu amigo
 Deixe esse regaço
 Brinque com meu fogo
 Venha se queimar
 Faça como eu digo
 Faça como eu faço
 Aja duas vezes antes de pensar

Corro atrás do tempo
 Vim de não sei onde
 Devagar é que não se vai longe
 Eu semeio o vento
 Na minha cidade
 Vou pra rua e bebo a tempestade

O poema-canção carrega uma leve sátira construída a partir da inversão dos valores dos provérbios, violação que não exclui o sentido consagrado pelo povo. A sabedoria popular, detentora de certa verdade, é abalada por uma nova interpretação, mas sem perder seu valor milenar.

O dialogismo operado entre o discurso do povo e o discurso do poeta trava um embate de ideologias: de um lado o povo que tudo explica por meio dos provérbios, e do outro lado, o poeta com ideias contraventoras, distorcendo os conhecimentos cristalizados. Neste embate não há vencedores, a canção acaba sendo um espaço de reflexão provocada pela vertente humorística do poeta. Segundo Bakhtin, “um autor pode usar o discurso de um outro para os seus fins pelo mesmo caminho que imprime nova orientação significativa ao discurso que já tem sua própria orientação e a conserva. Nesse caso, esse discurso, conforme a tarefa, deve ser sentido como o de um outro” (2010, p. 216). Dessa forma, assim como ocorreu em *Bom conselho*, sente-se um novo discurso, com novas orientações significativas.

O dialogismo se opera neste texto pela intertextualidade com outros textos, pelo uso de conhecimento popular e também com elementos históricos tidos como verdadeiros. Sobre o uso do historicismo em obras literárias, destaca-se a obra *Mimeses*, do teórico literário Erich Auerbach. Neste trabalho em questão, o conceito de mimeses é operado sem muita teorização,

mas é de suma importância para compreendermos as confluências da pesquisa histórica e filológica da produção literária.

Erich Auerbach (1984, p. 395) ressalta a importância do historicismo na obra literária, expõe teorias acerca da percepção e formações históricas, analisa o roteiro percorrido pela arte da narrativa, voltando-se, gradativamente, para o homem comum presente, principalmente, nos romances realistas. A história, como menciona Auerbach, deve ser julgada de acordo com os pressupostos vinculados à época e à sociedade. Vê-se quão livre é o artista, pois cabe a ele fazer as suas próprias apreciações. Na poética de Chico Buarque é possível elencar alguns aspectos históricos presentes na sua produção, em *Paratodos*¹⁰ (1993), por exemplo, de 1993, o compositor nomeia particularidades de sua origem, além de evocar nomes da cultura musical e histórica de nossa nação.

Em *Paratodos*, Chico Buarque expõe sua origem familiar: São Paulo, Pernambuco, Minas Gerais e Bahia, dados de sua biografia pessoal e dessa mistura de regiões, o poeta define-se por fim como “artista brasileiro” (WERNECK, 2006, p. 403). Na canção, também, elege alguns nomes marcantes no cenário musical de sua predileção: Dorival Caymmi, Jackson do Pandeiro, Vinícius de Moraes, Nelson do Cavaquinho, Luiz Gonzaga, Tom Jobim¹¹, dentre outros. Todas as personalidades elencadas na canção fazem parte da história do compositor, que de forma direta ou indireta o influenciaram.

Outra canção de cunho historiográfico é *Angélica*, composição inspirada no drama familiar da estilista Zuzu Angel¹², em 1971, seu filho Stuart Angel, estudante de Economia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro e ativista político, foi preso por agentes do Centro de Informações e Segurança da Aeronáutica e morreu sob tortura nos porões da ditadura militar. Após a morte do filho, Zuzu Angel passou a receber ameaças para silenciá-la. Em 1976, ela sofreu um acidente automobilístico provocado por atentado político. Deixou, ao amigo Chico Buarque, alguns bilhetes¹³ relatando sua trágica história.

A coragem da estilista inspirou Chico Buarque, em parceria com Miltoninho a compor *Angélica* (1977). O primeiro verso da canção pergunta “Quem é essa mulher”, instigando o leitor-ouvinte a conhecer Zuzu Angel e a admirá-la pela coragem de denunciar as atrocidades

¹⁰ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Paratodos*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1993

¹¹ Em anexo, carta de Tom Jobim a Chico Buarque em agradecimento pela homenagem na canção *Paratodos*. A carta foi retirada da obra *Chico Buarque: o tempo e artista*, edição comemorativa pelos 60 anos de Chico Buarque, 2004, p. 27

¹² UOL EDUCAÇÃO

<<http://educacao.uol.com.br/biografias/zuzu-angel.jhtm>>. Acesso em: 25 abr. 2011.

¹³ Em anexo, bilhete de Zuzu Angel a Chico Buarque retirado de *Chico Buarque: o tempo e artista*, 2004, p. 73.

ocorridas nos porões da ditadura, pois, nessa época, o silêncio e a submissão eram os únicos refúgios:

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

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

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

Quem é essa mulher
Que canta como dobra um sino?
Queria cantar por meu menino
Que ele já não pode mais cantar¹⁴

Outra composição inspirada na História é o espetáculo teatral *Calabar: o elogio da traição* (a primeira montagem data de 1974, mas devido à censura só estreou seis anos mais tarde¹⁵), espetáculo elaborado, cuja temática central é o comportamento do homem, num período histórico determinado, mas que pela reflexão humana torna-se sempre atual. A peça é composta, quase exclusivamente por personagens históricas:

[...] Faz de Calabar uma reflexão sobre o hoje e o aqui, sobre a responsabilidade, a ética, a opção e os possíveis destinos do homem num mundo de guerra e paz. A parábola parte da realidade para chegar ao espectador de forma nítida, num convite à reflexão sobre a transformação desta realidade. [...]. (BUARQUE e GUERRA, 2009, p. 23)

As ações concentram-se na reflexão sobre o homem e de forma inteligente e sensível apropriam-se da matéria histórica para refletir sobre as circunstâncias político-econômicas, numa discussão em tom irônico, crítico, provocativo e grotesco à guisa humorística.

¹⁴ HOLLANDA, Chico Buarque de; MILTINHO. *Almanaque*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1977. WERNECK, 2004, p. 238

¹⁵ CHICO BUARQUE

<<http://chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 15 jul. 1011

A peça apresenta interpretação diferente da posição de Domingos Fernandes Calabar frente ao episódio histórico em que ele preferiu tomar partido ao lado dos holandeses contra a coroa portuguesa. Foi uma das produções teatrais mais caras da época, custou cerca de 30 mil dólares e empregava mais de 80 pessoas. Mas a censura do regime militar não aprovou a estreia, em 20 de outubro de 1974, o general Antônio Bandeira, da Polícia Federal, sem motivo aparente, proibiu a peça, proibiu o nome Calabar e, ainda proibiu que a proibição fosse divulgada.

Ironicamente, o subtítulo *Elogio à traição* faz referência a Erasmo de Roterdã, em *Elogio da Loucura*. Outra obra de cunho histórico é *Ópera do Malandro*, inspirada originalmente nas obras *Ópera do Mendigo* (1728) de John Gay e em *Ópera dos três vinténs* (1828) de Bertolt Brecht. Baseando-se nessas peças, Chico Buarque atualiza os dados pautados no cenário nacional.

[...] A peça de Chico parece endossar a interpretação. Mencionam-se com frequência as leis trabalhistas, o salário mínimo, os desfiles operários no Dia do Trabalho – tudo como parte de uma grande encenação onde a protagonista é a exploração e o capitalista, metaforizada pelo bordel de Duran. [...] Os deslizamentos semânticos permitem, às vezes, associar o conceito de malandro não aos exploradores mas aos explorados, tornando-se uma representação carnalizada, subversiva e paródica do espoliado povo brasileira. (OLIVEIRA, 1999, p. 58)

Em *Ópera do malandro*, temos a presença de um novo malandro:

O malandro tem sido objeto de notáveis estudos [...]. Vítima da ordem estabelecida (e, por isso, seu transgressor), explorado e quando possível, explorador, o malandro, analista lúcido dos mecanismos sociais, aponta um dedo acusador na direção dos poderosos, seus opressores, travestidos em representantes da justiça. (OLIVEIRA, 1999, p. 59-60)

Não mais “o malandro pícaro, espécie de gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum em todos os folclores” (CANDIDO, 2010, p. 23). Não há mais o estereótipo do homem de chapéu, calça, sapatos e paletó brancos, conversador, boêmio, sem responsabilidade; temos o novo malandro, o malandro consciente, abandonando a tradicional caracterização.

Angélica e Calabar: o elogio da traição são obras que, explicitamente, fazem uso de elementos históricos. Em *Fazenda modelo: novela pecuária* (1978), Chico Buarque faz uma crítica sagaz direcionada à submissão do homem, entretanto, para realizar tal apreciação, o autor vale-se de alegorias, e a condição humana é metaforizada pelo rebanho bovino. Chico Buarque analisa ironicamente o poder, o respeito e as diversas formas de manipulação social. Ao utilizar o boi para discutir as ações humanas, o autor explora um animal de característica pacífica, sintetizando a imagem do homem, enquanto ser subordinado à censura e a ditadura.

Paratodos, Angélica, Calabar: o elogio da traição e Fazenda modelo: novela pecuária são exemplos da produção artística de Chico Buarque que apresentam vestígios históricos. Isso, entretanto, não qualifica Chico Buarque como um compositor biográfico. Num artigo intitulado “Nas músicas, é tudo inventado” (2009, p. 22), Wagner Homem desmitifica mitos e lendas acerca das composições de Chico Buarque. Segundo Homem, a

ideia de que todas as personagens de Chico Buarque tenham sido inspiradas na vida real é um mito. Amigo do poeta desde 1989, Homem lançou o livro *Histórias das canções: Chico Buarque* (2009), obra esta composta por uma seleção de fatos referentes ao processo de composição buarquiano.

A ironia, a crítica, o tom provocativo são recursos de produção artística. Porém, o campo literário constitui um campo de poder e este fazer artístico acaba sendo movido e articulado por valores e convicções. Dessa forma, muitos artistas optam por camuflar a crítica, fazendo uso de metáforas, de alegorias, de imagens grotescas, pois nem sempre o artífice é compreendido. *Sabiá* (1968), por exemplo, de Chico Buarque, teve, a priori, apreciação negativa devido à aparente vertente escapista: de um lado a ditadura militar, e de outro, um público insatisfeito com a situação socioeconômica do país, que buscava na arte engajada, um instrumento de combate à repressão. Contudo, o artista é fruto do seu tempo e suas práticas e representações são, direta ou indiretamente, percebidas na obra de arte. A sociedade é um espaço de inúmeros conflitos que podem ser registrados sob a ótica da arte. Sobre a arte, enquanto espaço que também reflete o campo de poder, Pierre Bourdieu afirma que:

Muitas das práticas e das representações dos artistas e dos escritores (por exemplo, sua ambivalência tanto em relação ao “povo” quanto em relação aos “burgueses”) não se deixam explicar senão por referência ao campo de poder, no interior do qual o próprio campo literário (etc.) ocupa uma posição dominada. O campo de poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente) [...]. (1996, p. 244)

O confronto de poderes no campo artístico é um processo progressivo, longo e lento em que inúmeros fatores externos à arte interferem na produção artística: política, cultura, religião, educação, etc., fatores estes que fazem parte da formação pessoal do homem. Assim, o artífice é afetado por elementos externos e internos e a obra artística também é configurada como um espaço de lutas simbólicas.

1.3. A AMBIVALÊNCIA NA LINGUAGEM CARNAVALESCA

Além do dialogismo, Bakhtin ressalta peculiaridades da linguagem carnavalesca, marcada, principalmente, pelo caráter familiar e pela ruptura da estrutura hierárquica a partir do contato íntimo. Portanto, a principal característica da linguagem carnavalesca era a

potência regeneradora, constituída pelo aspecto ambíguo e duplo que a palavra desempenhava no espetáculo carnavalesco (BAKHTIN, 2008, p. 128).

A ambivalência da linguagem era destituída de cinismo e primava por estabelecer ligação entre os pólos positivos e negativos referentes ao ciclo nascimento-morte ao qual todo homem está indissolúvelmente atrelado. Essa linguagem, por vezes vulgar, carregada de obscenidades, injúrias, louvores, grosserias, falas ousadas rompiam, provisoriamente, com as hierarquias sociais. Tal linguagem tinha caráter ambíguo e visava regenerar o homem, tirando-o da vida velha (morte) e trazendo-o para o novo mundo (Renascimento):

[...] as grosserias blasfematórias dirigidas às divindades e que constituíam um elemento necessário dos cultos cômicos mais antigos. Essas blasfêmias eram ambivalentes: embora desagradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam [...]. Graças a essa transformação, os palavrões contribuía para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo. (BAKHTIN, 2008, p. 15)

O universo carnavalesco, da poética de Chico Buarque, apresenta linguagem similar ao da Idade Média, por se valer de uma poética que utiliza termos grosseiros, obscenos, eróticos, etc. Entretanto, a linguagem buarqueana é mais sutil, sua ousadia é mais implícita, choca mais pelo conteúdo do que pela forma. Exemplo de uma linguagem mais ousada em Chico Buarque é *Não existe pecado ao sul do equador*¹⁶ de 1973, composta em parceria com Ruy Guerra:

Não existe pecado do lado de baixo do equador
 Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor
 (Vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor)¹⁷
 Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho
 Um riacho de amor
 Quando é lição de esculacho, olha aí, sai de baixo
 Eu sou professor

Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar
 Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá
 Vê se me usa, me abusa, lambuza
 Que a tua cafuza
 Não pode esperar
 Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar
 Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá
 Vê se me esgota, me bota na mesa
 Que a tua holandesa
 Não pode esperar

¹⁶ Canção composta para a peça *Calabar* de Chico Buarque e Ruy Guerra. WERNECK, 2006, p. 208.

¹⁷ Entre parênteses, versos originais, vetados pela Censura.

Não existe pecado do lado de baixo do equador
 Vamos fazer um pecado, rasgado, suado a todo vapor
 Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho
 Um riacho de amor
 Quando é lição de esculacho, olha aí, sai de baixo
 Eu sou embaixador

Nos versos acima temos uma das principais imagens rabelaisianas¹⁸: o banquete, “do comer, do beber, da ingestão, estão diretamente ligadas às formas da festa popular” (BAKHTIN, 2008, p. 243). É a imagem mais corrente na obra de Rabelais, intrinsecamente ligada ao baixo corporal, ao grotesco: o homem encontra-se aberto e, por meio do ato de comer, ele sente o mundo, introduz ao seu corpo, faz parte dele. Assim, ao invés de ser engolido pelo mundo, o homem o engole. O banquete faz uso de outro instrumento libertador, o vinho, pois, “o vinho liberta do medo e da piedade ‘a verdade do vinho’ é uma verdade livre e sem medo” (BAKHTIN, 2008, 250). A imagem do banquete era é a síntese da vida privada, da divisão de classes, dos prazeres carnais. Eis que Chico Buarque nos apresenta acima: o pecado da carne. O verbo comer neste apresenta significação ambígua, referindo-se tanto ao ato de alimentar-se quanto ao ato sexual.

Em *Não existe pecado ao sul do equador*, a conotação sexual se sobressai em relação à ideia de alimento, aspecto apreendido a partir das expressões “pecado rasgado, suado”, “pecado safado debaixo do meu cobertor” e “vem comer, me jantar”; o próprio erotismo já está contido no título por meio do termo “pecado”, ideia confirmada ao longo do texto. O rebaixamento medieval manifesta-se nos versos “Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho”, assim como o exagero é notado em “Um riacho de amor”, características presentes na linguagem carnavalesca do mundo medieval. Entretanto, a poética transcende a conotação amorosa e dá vazão à crítica histórica-social, posto que a canção é uma resposta ao preconceito dos europeus que viam a América, como terras de selvagens, na qual imperava a lei da carnalidade. No último verso, o eu-lírico qualifica-se como “embaixador”, apto na “ciência” do pecado e responsável por apresentar o assunto ao estrangeiro.

O sistema vocabular relatado por Bakhtin nas obras rabelaisianas não tinha por objetivo único romper com os sistemas hierárquicos. Essa linguagem, além de sustentar as ambivalências e constituir uma nova visão do mundo medieval, estava intrinsecamente vinculada ao mundo não-oficial como língua própria do ambiente público carnavalesco:

¹⁸ As imagens rabelaisianas se destacam pelo exagero grotesco que estão presentes nas imagens do corpo e do banquete, descrita por Bakhtin (2008) no quinto capítulo “A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes”.

Os elementos da linguagem popular, tais como os juramentos, as grosserias, perfeitamente legalizadas na praça pública, infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos que gravitavam em torno dela (até no drama religioso). A praça pública era ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra [...]. (BAKHTIN, 2008, 132-3)

O vocabulário da praça pública é um aspecto curioso da obra de Rabelais, assim como o uso de expressões obscenas, o rebaixamento, a materialização e corporificação do mundo, intuíram a criação de um ambiente familiar em que florescesse a franqueza. Algo similar ocorre com a canção acima e embora nela apareçam termos de cunho sexual, o compositor não se prende unicamente a essa temática, ela configura um elo para a crítica social e histórica. Esse conjunto vocabular compõe a estilística rabelaisiana, também presente na contemporaneidade, que objetivava atacar as trevas e iluminar o caminho do novo homem (conotação espiritual), que havia de renascer do goticismo e dos excrementos, abandonando o homem “morto”.

Segundo Bakhtin, a obra de Rabelais não pode ser interpretada com o sentido da modernidade, visto que “até hoje, esse vocabulário deixa embaraçados a todos os leitores” (2008, p. 125), e seria inaceitável o uso de linguagem vil em ambiente público. Os atos carnavalescos medievais continham propostas ambivalentes, traziam a ideia de renascimento, de fecundidade, de renovação, sentidos apreendidos pelas imagens de excrementos (fezes, urinas). A dificuldade de sua interpretação deve-se a significação restrita, específica e limitada que o vocabulário medieval recebeu dos pesquisadores atuais, nos quais distorcidamente interpretam a linguagem como pornográfica, contrariamente ao sentido universal pretendido por Rabelais.

O carnaval “dispunha na Idade Média e ainda durante o Renascimento de um território próprio: a praça pública, e de uma data própria: os dias de festa e de feira [...]” (BAKHTIN, 2008, p. 133), diferentemente do carnaval que temos hoje, anual e de curta duração (três dias oficiais). Todavia, ambos apresentam caráter efêmero e geram nos foliões a ilusão de liberdade. Na Idade média não havia distinção entre espectadores e atores, conforme mencionado anteriormente e enfatizado por Bakhtin, pois os espectadores não assistiam ao carnaval, eles o viviam, uma vez que esta festa destinava-se ao povo (BAKHTIN, 2008, p. 6)

Como mencionado acima, o carnaval contemporâneo tem data determinada, todavia, a poética de Chico Buarque não obedece a essa cronologia, em que as festas se realizam em períodos específicos, a poética-musical buarqueana é subjetiva, como em: “Hoje, eu quero/

Fazer o meu carnaval”, em que a ordem que impera é a do próprio carnaval; “Mas se o samba que eu prossiga/ Eu não contrario não” é livre e despreocupado.

Além da paródia, há dois outros recursos pertinentes na carnavalização: a ambiguidade e o paradoxo. Ambos residem nos ritos para simbolizar a transformação, a morte, o renascimento e a purificação. Bakhtin (2008, p. 172) relata que o destronamento (símbolos dirigidos contra as autoridades) se realizava na aproximação entre o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o grande e o pequeno, o sábio e o tolo. Isso compõe o sistema de imagens da festa popular (carnaval), da combinação dessas imagens, surgindo então a profanação, que também se realiza nos gêneros literários tidos como sérios (epopeia, história, tragédia, retórica, sagradas escrituras).

1.3.1. O RISO: DO INGÊNUO AO SATÍRICO

O riso tem uma complexidade de significações e realizações, que variam desde a zombaria sarcástica até a despreziosa manifestação de felicidade. É bom, mau e neutro. A imagem e o significado do riso sofreram poucas alterações no decorrer das eras. A mudança mais significativa está veiculada às regras sociais; antes tinham-se gargalhadas desenfreadas, hoje, o riso é baixo e comedido. As regras sociais impuseram ao riso um novo lugar, outrora imperava sobre todas as festas (religiosas, oficiais e não-oficiais). Sua importância histórica está registrada em inúmeros tratados de diferentes épocas e sociedades; para simplificar o percurso do riso no decorrer das eras, Georges Minois esquematizou o riso em três períodos históricos: o riso divino, o riso diabólico e o riso humano.

Ao riso divino positivo da Antiguidade, depois ao riso diabólico e negativo da Europa cristã até o século XVI, sucede o riso humano e interrogativo, saído das crises de consciência da mentalidade europeia, origem do pensamento moderno. O questionamento dos valores, a ascensão do medo, da inquietação e da angústia, o recuo das certezas são acompanhadas por uma ambígua generalização do riso, que se insinua por todas as novas fissuras do ser e do mundo. Como um navio em perigo, com o casco furado, a humanidade se enche de riso. (2003, p. 631)

O dito riso humano está bastante presente no repertório de Chico Buarque. Em *Ópera do malandro*¹⁹, de 1979, a vertente humorística se desenvolve em meio aos dramas amorosos,

¹⁹ Trilha sonora da peça *Ópera do malandro*, o texto do espetáculo é baseado na *Ópera dos mendigos*(1728), de John Gay, e na *Ópera de três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. A peça partiu de uma análise dessas duas peças conduzida por Luís Antônio Martinez Corrêa e também com a colaboração de Maurício Sette, Marieta Severo, Rita Murtinho e Carlos Gregório. (Site de Chico Buarque)

o humor se opera, principalmente, por meio de estereótipos. Desse disco destacamos a canção *O malandro* (HOLLANDA, 1978, p. 191), na qual o título já revela a figura que permeará a temática da canção.

O malandro/ Tá na Greta
Na sarjeta/ Do país
E quem passa/ Acha graça
Na desgraça/ Do infeliz

O coitado/ Foi encontrado
Mais furado/ Que Jesus
E do estranho/ Abdômen
Desse homem/ Jorra pus

O malandro/ Tá de coma
Hematoma/ No nariz
E rasgando/ Sua bunda
Uma funda/ Cicatriz

O seu peito/ Putrefeito
Tá com jeito/ De pirão
O seu sangue/ Forma lagos
E os seus bagos/ Estão no chão

O seu rosto/ tem mais mosca
Que a birosca/ Do Mané
O malandro/ É um presunto
De pé junto/ E com chulé

O cadáver/ Do indigente
É evidente/ Que morreu
E no entanto/ Ele se move
Como prova/ O Galileu

A canção é composta por seis quartetos que narram às desventuras do malandro. O terceiro e quarto versos se reportam à ideia do riso grotesco que surge do infortúnio alheio, e que ao invés de inspirar compaixão, a “desgraça” do malandro provoca riso. As imagens do rebaixamento, evocadas por Rabelais, na Idade Média, estão presentes no segundo quarteto, ratificadas pelas expressões referentes ao baixo corporal: “bunda”, “moscas”, “chulé”, “pus”, “putrefeito”, “bagos”, “chão” e “cadáver”, expressas em toda a música-poema. Esses termos são utilizados para denegrir a imagem do malandro e do seu contexto sócio-econômico. Em “O malandro/ Tá na greta/ na sarjeta/ Do país” não há conotação ambígua do tema morte-ressurreição, que visava regenerar o homem. Logo, o riso na canção é humano, como classificado por Georges Minois, e evoca aqui uma reflexão sobre a condição do homem.

Esse ambiente desvinculado das hierarquias também é encontrado na poética de Chico Buarque enquanto oponente de uma cultura oficial, desligando-se do mundo sério e adentrando nos ritos cômicos de cunho sentimental, crítico e/ou satírico, marcados, principalmente, pela linguagem ambígua. Embora a ambiguidade cômica seja um elemento crítico eficaz para refletir a condição humana, o riso satírico sofreu, no decorrer da história, diferentes apreciações que oscilam entre os extremos positivo-negativo, como Georges Minois expõe na citação abaixo:

O riso não é mais uma manifestação aviltante e que despreza a vaidade e o orgulho dos espíritos pequenos. De visão global da existência, ele se transformou em procedimento intelectual da crítica, instrumento destruidor a serviço da razão. Para Rabelais, todo mundo pode rir; com acentos

diferentes, porque o riso é próprio do homem e da essência da vida [...]. (2003, p. 363)

Na obra de Chico Buarque identifica-se a censura ao riso, não pela igreja como no mundo clássico, mas pelo regime militar, imposição esta que pode ser constatada em *Apesar de você*, nos versos “Onde vai se esconder/ Da enorme euforia” e “Eu vou morrer de rir”. O riso manifesta-se também como arma de ataque dos desfavorecidos; sendo um mecanismo parodístico, é o espelho deformante da sociedade, em que o homem zomba de si próprio e de sua condição. No carnaval, tem-se uma cópia deformante e sintetizada da sociedade, em que há o embate entre a visão séria das autoridades e a visão cômica do povo, reavaliando os valores éticos e religiosos que norteiam o homem. Segundo Georges Minois, o riso tem uma função social:

[...] O riso medieval é mais conservador que destrutivo, em seu aspecto coletivo organizado. A utilização consciente do riso pela literatura, seu exame pelos filósofos e teólogos, sua manipulação pelo bobo do rei e pelos pregadores confirmam essa impressão tanto no humor profano como no humor sagrado. (2003, p. 191)

O riso é motivado por circunstâncias cômicas ou como manifestação de alegria. Na literatura, em especial, tem-se inúmeros registros de comicidade. Sobre a relação do humor dentro da poética buarqueana, o próprio Chico Buarque afirma que:

Acho que o humor está presente nas minhas letras [...]. Não tenho músicas de humor, mas tenho músicas que contém humor. Isso também acontece porque escrevi muita coisa pra teatro e às vezes havia situações dentro de uma peça que pediam uma música quase humorística. Acho que o humor está presente aqui e ali, mas não é um objetivo. Vinícius dizia que “fazer samba não é contar piada”. (WEINSCHLBAUM, 2006, p. 226-7)

1.3.2. PARÓDIA

A paródia é uma constante em produções literárias e musicais contemporâneas. A *canção do exílio*, de Gonçalves Dias (1969, p. 2), é um dos poemas que mais recebeu releituras em nossa língua. Parodiar significa dizer que a linguagem dialoga artisticamente com outros textos e consigo mesma, significando que o artista faz arte com e a partir de textos alheios, visto que “a paródia literária alia-se às formas musicais, todas as atividades como elementos de crítica social” (OLIVEIRA, 1999, p. 47). *Sabiá* (1968), por exemplo, é uma releitura de Chico Buarque e de Tom Jobim a partir do poema de Gonçalves Dias,

composição de 1968, época de efervescência política. E pela aparente lírica amorosa de *Sabiá*, Chico foi vaiado, pois o público queria composições engajadas.

Vou voltar	Vou voltar
Sei que ainda vou voltar	Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar	Não vai ser em vão
Foi lá e é ainda lá	Que fiz tantos planos
Que eu hei de ouvir cantar	De me enganar
Uma sabiá	Como fiz enganos
	De me encontrar
Vou voltar	Como fiz estradas
Sei que ainda vou voltar	De me perder
Vou deitar à sombra	Fiz de tudo e nada
De uma palmeira	De te esquecer
Que já não há	
Colher a flor	Vou voltar
Que já não dá	Sei que ainda vou voltar
E algum amor	Para o meu lugar
Talvez possa espantar	Foi lá e é ainda lá
As noites que eu não queira	Que eu hei de ouvir cantar
E anunciar o dia	Uma sabiá

Poucos perceberam que por detrás de versos singelamente amorosos, havia uma crítica fina que se refugiava na temática da canção do exílio. A canção-poema contrapõe à lírica de Gonçalves Dias cuja temática latente é a saudade da terra natal; nesse intuito o poeta romântico confronta a paisagem europeia à nativa, exaltando a beleza natural de sua pátria em detrimento da terra que o abriga. Chico Buarque apropriou-se dos termos literários para introduzir a ironia crítica. Do confronto poético, o cancionista manteve lexicalmente os substantivos *sabiá*, *palmeira*, *flor*, *amor* e o advérbio *lá*, expressões que induzem o leitor a uma leitura amorosa. Mas, ao passo que esses termos exaltam as maravilhas da terra natal, por Gonçalves Dias, em Chico Buarque, sintetizam a carência atual da terra (“De uma palmeira/ que já não há”, “Colher a flor/ que já não dá”, “E algum amor/ Talvez...”), constituindo a principal dissonância entre as líricas. Em *Sabiá* há claramente uma tensão construída pelo tempo passado (espaço das belezas naturais e amores) e o presente (carência, ausência). Em Gonçalves Dias, a saudade é geográfica, em Chico Buarque, é temporal caracterizada pela negação do presente, num certo lirismo nostálgico.

Sabiá é uma paródia de *Canção do exílio*. Mas pensemos em paródia não só como imitação burlesca, e sim como um processo de composição e criação. No caso acima analisado, vemos quão independentes as obras são; é como afirma Luiz Costa Lima (1980, p. 48) a imitação transpõe, transfigura, constituindo-se como obras distintas. Paródia não é mais simplesmente a imitação às avessas, ela realiza-se na interação entre textos. Tinha-se a

paródia como subversão em que um poema sagrado tornava-se profano, ou uma obra dramática tornava-se trágica ou cômica.

Os recursos estilísticos, geralmente, usados, na paródia são o paradoxo (lembra e repudia o texto primitivo), a hipérbole (recurso que acentua as deformações), e a ironia (usado para gozar e despertar a crítica). Hoje, entretanto, certas paródias, como *Sabiá*, configuram uma nova composição em que as leituras dialogam e interagem sem que haja destruição do texto original, ao contrário, pode em alguns casos resgatar os valores do passado.

A paródia não pode ser classificada somente como uma reescritura negativa. Uma vez que a Literatura é o campo, por excelência, do dialogismo, é a ciência mais intertextual. Um exemplo disso são os heróis às avessas consagrados na Literatura, o mais antigo deles é Dom Quixote, fidalgo Alonso Quijano ou Quesada, fã de romances de cavalaria, completamente envolvido pelas leituras, decidiu sair pelo mundo afora montado num pangaré, Rocinante, na companhia do escudeiro Sancho Pança, com a missão de fazer justiça e salvar donzelas, no caso a simplória camponesa chamada Aldonça Lorenço, a quem dedicava todos os seus feitos. As desastrosas aventuras de Dom Quixote marcaram a literatura ocidental:

Afinal, rematado já de todo juízo, deu no mais estranho pensamento em que nunca jamais caiu louco algum do mundo, e foi: parecer-lhe convinável e necessário, assim para aumento de sua honra própria, como para proveito da república, fazer-se cavaleiro andante, e ir-se por todo o mundo, com as suas armas a cavalo, à cata de aventuras, e exercitar-se em tudo que tinha lido se exercitavam os da andante cavalaria, desfazendo todo gênero de agravos, e pondo-se em ocasiões e perigos, donde, levando-os a cabo, cobrasse perpétuo nome e fama [...]. (CERVANTES SAAVEDRA, 2010, p. 32)

Os traços carnavalescos destacam-se nas características do fiel escudeiro de Dom Quixote, Sancho Pança, enquanto grande representante da glotonaria, muito recorrente na obra de Rabelais que retratou, por sua vez, os antigos demônios da fertilidade, caracterizados pela sede e fome excessivos.

Na literatura nacional, o herói às avessas mais famoso é *Macunaíma: um herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. O título já identifica a principal característica que compõe a personagem central: a amoralidade. Obra de cunho satírico e crítico, concentra a trama em torno de Macunaíma, nome que originalmente significa *o grande mal* ou *coisa ruim*. Carnavalizado pelos exageros do herói pícaro, a trama absorve os mitos indígenas e folclóricos para contrapor a cultura colonizada:

No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia

tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram de Macunaíma.

Já na meninice fez coisas de sarapantar [...] (ANDRADE, 1997, p.9)

As personagens Dom Quixote e Macunaíma sintetizam, por meio da carnavalização, personalidades coletivas em que os ritos são invertidos, os valores sociais subvertidos e /ou ignorados.

A paródia, na obra de Chico, corrobora para a criação de uma imagem paralela do Brasil. Por meio desta imagem o compositor tem a possibilidade de fazer suas inferências ao meio social. E como definiu Sant'Anna (1995, p.32) anteriormente, a paródia é uma lente que exagera os detalhes.

Bakhtin ressalta, que na era medieval, a paródia tinha outra significação, por estar relacionada com a degradação. Essa, por sua vez, objetivava entrar em contato com a vida inferior para dar lugar a um renascimento. Dessa forma, a paródia tem uma concepção ambivalente, estando simultaneamente negativa e positiva:

[...] a paródia medieval não se parece em nada com a paródia literária puramente formal de nossa época.

A paródia moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora. Por isso a paródia, como gênero, e as degradações em geral não podiam conservar, na época moderna, evidentemente, sua imensa significação original. (BAKHTIN, 2008, p.19)

Portanto, a paródia é um recurso subjetivamente construído pelo poeta. Isto se deve ao que menciona Roland Barthes sobre todos sermos movidos por uma paixão que norteia nossa escrita; assim queiramos ou não, acabamos por refletir nossas convicções:

Ninguém pode pois escrever sem tomar apaixonadamente partido (qualquer que seja o distanciamento aparente de sua mensagem) sobre tudo que vai bem ou mal no mundo; as infelicidades e as felicidades humanas, o que elas despertam em nós, indignações, julgamentos, aceitações, sonhos, desejos, angústias [...] (1982, p. 21)

Assim, temos o artista como o elo entre a sua obra e o seu público, sendo este último a quem se destina a produção do artista, e é sobre este público que o artífice age, procurando modificar ou interagir com seu interlocutor. Também por isso, as letras de músicas populares brasileiras, em muitos casos, se aproximam da estética literária, seja pelo conteúdo ou pelas características estéticas. As canções são de domínio popular, por isso, facilmente disseminadas, atingindo um público bastante diversificado.

O carnaval se inventa e reinventa e hoje, a festa não apresenta as mesmas características e os aspectos de outrora. O caráter renovador do carnaval de Rabelais perdeu

espaço para uma festa fantasiosa e luxuosa em que o brilho e a beleza das fantasias estão intrinsecamente veiculados às formas estéticas dos foliões. O fenômeno lúdico se justifica pela origem nas favelas e periferias, locais de condições adversas. Nesses locais, as escolas de samba levam riqueza a ambientes, por vezes, esquecidos pelo poder público. Chico Buarque tem composições que trazem as reminiscências carnavalescas de Rabelais, mas incorporadas por elementos contemporâneos (culturais, sociais, políticos, etc.), canções estas que refletem a condição humana. E tal como Rabelais encerra uma multiplicidade de imagens e significados, a vertente poética, amorosa, saudosistas, igualmente, são os temas presentes nos sambas que embalam os carnavais. Além dos aspectos semânticos que integram o carnaval, as canções buarqueanas também se destacam pela estrutura poética (métrica, rima, preocupação vocabular, alegorias, tropos, etc.). O repertório de Chico apresenta dois gêneros artísticos que demandam à sonoridade: o musical e o ritmo poético. E são essas especificidades que serão observadas nas composições que analisaremos.

Para compreendermos melhor as canções analisadas, veremos no capítulo a seguir um recorte histórico no qual as canções foram produzidas.

II

PANORAMA HISTÓRICO: CHICO BUARQUE, UM ARTISTA DA PALAVRA MUSICAL

2. PANORAMA HISTÓRICO: CHICO BUARQUE, UM ARTISTA DA PALAVRA MUSICAL

O Brasil enfrentou entre 1964 e 1985 o período mais cruel de suas ditaduras. Este período iniciou-se em 1961, quando o então presidente Jânio Quadros renunciou à presidência e, como o vice-presidente João Goulart encontrava-se na China, os militares aproveitaram a situação para vetar sua posse. Porém, no dia 2 de setembro do mesmo ano, os parlamentares, por meio de votação, instituíram o parlamentarismo. Assim, João Goulart, com o apoio de parte das forças armadas e de Leonel Brizola (então governador do Rio Grande do Sul), assumiu a presidência com poderes reduzidos, pois um primeiro-ministro passava a deter a maior parte do Poder Executivo. O impasse estava momentaneamente resolvido.

No final da década de 1950, jovens estudantes de Copacabana, cansados da importação da música norte-americana, resolveram fazer um samba diferente, utilizando procedimentos do jazz e cantores com timbre grave como os vocalistas jazzísticos, intelectualizando simultaneamente as letras, já que o samba estagnara-se em letras que compunham unicamente o cenário do morro e dos barracões.

Foi com o propósito de criar uma música brasileira que os jovens universitários da zona Sul do Rio introduziram o violino no samba do morro, incorporando uma nova batida que configuraria a chamada *Bossa Nova*. A Bossa Nova constitui-se como o ritmo refinado da classe média, passando a existir uma divisão visível entre os ritmos que embalavam as classes baixa e média/alta, samba e Bossa Nova, respectivamente. Neste momento, tínhamos duas grandes tendências musicais do centro urbano com públicos distintos, nos quais ambos os ritmos evoluíram de acordo com o público alvo a que se dirigiam:

A Bossa Nova é talhada para ouvidos apurados e destinada a gostos sofisticados. Sendo fundamentalmente econômica e delicada, concentra os elementos da canção – ritmo, melodia, harmonia e letra – no essencial, afastando-se de procedimentos e artifícios que possam perturbar seu foco. Universalmente aclamada, a Bossa Nova é, até provar em contrário assinada por seu criador e com firma reconhecida, a mais bela forma gerada e materializada pela elite da música popular brasileira. (MELLO, 2008, p. 135)

A Bossa Nova inicia a década de 1960 como um gênero musical consagrado por apresentar uma cadência inovadora, que não destinava suas canções somente ao entretenimento, ao carnaval e ao lirismo, como os outros ritmos (frevo, marcha, samba, etc.). Seus compositores tinham consciência política e traziam para suas composições a situação

socioeconômica do país. Passaram a demonstrar ainda suas insatisfações em face do excesso de informação norte-americana. E é neste contexto que música e política se cruzam no meio social.

Esse descontentamento não se manifestava somente nas músicas, tanto que os jovens começaram a se organizar fundando organizações que visavam à participação política e social:

O reflexo mais visível dessa nova atitude da jovem geração carioca da alta classe média dos anos 60 – ainda mal acordada do sonho ilusório da conquista lírica de uma boa vida, claramente expressa na temática da flor, amor, céu, azul e mar de seus primeiros sambas – foi a formação, da União Nacional dos Estudantes, a UNE [...], de um Centro Popular de Cultura, o chamado CPC. (TINHORÃO, 1998, p.314)

Os jovens tinham uma posição cultural superior aos demais da população e as suas reivindicações passaram a abranger a necessidade da maioria dos brasileiros, não se preocupando somente com os seus problemas de classe média. A sociedade subdesenvolvida, injusta, com alto índice de desemprego passou a ser o tema das canções dos universitários adeptos da Bossa Nova, realidade esta que também era representada no teatro e na poesia.

Os movimentos estudantis de maior destaque nesta época são: Centro Popular de Cultura (CPC), União Nacional dos Estudantes (UNE), Movimento de Educação de Base (MEB) e Movimento de Cultura Popular (MCP). Nasceram também os movimentos operários: Conferência Geral dos Trabalhadores (CGT) e as Ligas Camponesas que reivindicavam a reforma agrária. Enfim, vários setores sociais sentem a necessidade de expor, por meio de mobilizações públicas, seus anseios.

É nesse contexto do surgimento da Bossa Nova, tipo de composição artística engajada, que Chico Buarque começou a dedicar-se exclusivamente à música. Após ouvir o LP de João Gilberto “Chega de saudades”, Hollanda apaixonou-se pela nova batida e logo começou a compor. No meio universitário da USP, como estudante boêmio, nosso artista, então conhecido como “Carioca”, começou a despontar como letrista. Eis o relato de Chico Buarque sobre este período:

Fui hipnotizado pelo movimento Bossa Nova. Travei contato desde a primeira gravação de João Gilberto, embora já conhecesse o disco “Canção do amor demais”, da Elizeth, pelo fato de Vinícius ser muito amigo de minha família. Minha irmã, que depois foi casada com o João, me chamou um pouquinho à atenção. Eu fiquei fanatizado. Lembro que depois do compacto *Chega de saudade* veio o compacto *Desafinado*, e esse ainda causou mais controvérsia, porque não tinha o nome do Vinícius, que sempre impunha um certo respeito; “Desafinado” é de Tom e Newton Mendonça e foi um outro

pulo. Eu saí correndo da loja e ouvi “Desafinado” dez vezes seguidas, quer dizer, o negócio me entusiasmou mesmo. Acho que todo mundo que faz música atualmente foi muito influenciado por esse movimento e acreditou nele desde o começo. Naquela idade, 13 ou 14 anos, a mesma de Edu e Gil, a gente é muito sensível a coisas novas. (MELLO, 2008, p. 40)

Entre 1961 e 1964, o Brasil vivia em permanente estado de tensão e em todo o país ocorriam manifestações populares e greves; a eminência de um levante era constante. A revolta eclodiu com o Golpe de 1964. Em 31 de março de 1964, sob a liderança do Chefe de Estado, Humberto de Alencar Castelo Branco, ocorreu a conspiração para derrubar o presidente João Goulart. O general Olympio Mourão Filho comandou a maioria da guarnição dos militares e de muitos governadores que aderiram ao golpe. Jango encontrava-se compelido. Os militares aproveitando-se da saída de Jango para o Rio Grande do Sul, em busca de apoio, declaram a presidência vaga, ocupando-a com o presidente da Câmara.

Estava instalado o estado de repressão que duraria até 1985. Durante este tempo cinco generais revezaram-se no poder, todos por meio de eleição indireta e nenhum com apoio popular. Para consolidar o novo regime foram instituídos vários decretos denominados de Ato Institucional - AI. Esse foi o meio que os militares encontraram para instalar legalmente as mudanças na Constituição. Vivia-se o período mais repressor e cruel da ditadura: “Estava surgindo a Doutrina de Segurança Nacional que deu respaldo ideológico para que em nome de uma suposta segurança nacional, se viesse sacrificar as liberdades individuais” (MIRANDA, 2001, p. 45).

Vivíamos o auge dos Festivais Musicais, por meio dos quais surgiram no cenário nacional novos talentos: Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, Chico Buarque e muitos outros. Foi nesses eventos que Chico Buarque de Hollanda despontou como unanimidade nacional vencendo, em 1966, o II Festival de Música, com a canção *A banda*²⁰. As produções eram fortemente policiadas, passando por rigorosa censura. Estes festivais eram resultado do choque de tendências, pois a música popular brasileira era influenciada pelas correntes nacionais e pelos ritmos estrangeiros; tal ecletismo culminaria nos festivais que ocorriam em São Paulo (a partir de 1965) e no Rio de Janeiro (desde 1966), porém com características diferentes.

Nesta época muitos artistas, jornalistas e religiosos foram presos ou desapareceram misteriosamente, por não se calarem e fazerem de sua obra artística um discurso de denúncia

²⁰ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Musical Brasileira Moderna Ltda, 1966.

e de protesto contra as injustiças sociais, o que inclui neste cenário nacional um samba de protesto.

Tais canções, contemporâneas da explosão de vida universitária versificada a partir de 1965, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo [...], vinham atender a um propósito de protesto particular da alta classe média contra o rigorismo do regime militar instalado no país em 1964. (TINHORÃO, 1998, p.317)

E para burlar a censura e continuar fazendo canções de protesto, os compositores e letristas abusavam da sofisticação nas composições, o que resultava em músicas repletas de metáforas. A ideologia universitária é nesse momento de repressão fortalecida pelo espírito rebelde de jovens intelectuais e suas manifestações culturais são carregadas de críticas sociais.

Chico Buarque é um dos grandes nomes da música popular brasileira que iniciou sua produção como estudante universitário, que abraçou a causa dos indefesos e fez da crítica social um elemento diferenciador em suas composições. Suas críticas, além de denúncias, traziam poesia, fruto de uma arte que se engaja com a causa social e sentida por meio da musicalidade e da poeticidade de letras envolvidas com o contexto social e comprometidas com o homem de sua época. A resistência se expressava na música, na literatura, na pintura, no teatro, não importava o meio pelo qual se materializasse, tinha como essência a revolta, o desejo de mudança, a renovação, a insatisfação.

Concomitante a esse período, surge no panorama nacional, entre 1967 e 1968, o movimento tropicalista que propunha inovações estéticas na produção artística do país, visto que “[...] os tropicalistas renunciaram a qualquer tomada de posição político-ideológica de resistência [...]” (TINHORÃO, 1998, p.325). Constituindo-se então como movimento de vanguarda e objetivando a criação de uma música de exportação (retomando a linha evolutiva – período em que surgiu a Bossa Nova), desejavam a liberdade individual de escolha.

O Tropicalismo foi um movimento que tinha a ironia e o deboche como suas principais características, sendo considerado um estilo carnavalizado, pois misturava a música folclórica, o ritmo africano e o compasso melódico numa sofisticação musical. Esse misto de estilo resultava num caos que configurava o movimento. Sua proposta não foi compreendida pelo governo militar, causando a proibição de suas canções e a prisão dos líderes do movimento Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Os tropicalistas deram um histórico passo à frente no meio musical brasileiro. A música brasileira pós-Bossa Nova e a definição da “qualidade musical” no País estavam cada vez mais dominadas pelas posições tradicionais ou nacionalistas de movimentos ligados à esquerda. Contra essas

tendências, o grupo baiano e seus colaboradores procuram universalizar a linguagem da MPB, incorporando elementos da cultura jovem mundial, como o rock, a psicodelia e a guitarra elétrica.²¹

O movimento Tropicalista culminou com desentendimentos públicos entre Chico Buarque e os compositores Gil e Caetano. Chico não apoiou o movimento tropicalista e permaneceu em seu estilo artístico, sendo taxado de passadista, o que o levou a declarar na época em um artigo que “nem toda loucura é genial, como nem toda lucidez é velha”. Vejamos outra consideração de Chico sobre esse conflito artístico-ideológico:

Comecei a me interessar por música ali em 1967, 1968, exatamente quando veio o Tropicalismo [...]. O Tropicalismo rompia com a bossa nova, inclusive. E eu não estava preocupado em romper com a bossa nova; pelo contrário, eu estava compondo com Tom, que era meu mestre. E eu querendo aprender uma porção de coisa, porque eu achava que já tinha perdido tempo [...] achava que precisava [...] me aperfeiçoar como músico, melhorar, progredir como músico. Eu estava preocupado com isso. (ZAPPA, 2011, p. 265-266)

O Tropicalismo durou de 1967 a 1968. E sobre este período conturbado, Caetano Veloso diz que o movimento Tropicalista nasceu de forma dolorosa:

O tropicalismo começou em mim dolorosamente. O desenvolvimento de uma consciência social, depois política e econômica, combinada com exigências existências, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão, me levou a pensar sobre as canções que ouvia e fazia. Tudo o que veio a se chamar de tropicalismo se nutriu de violações e um gosto amadurecido com firmeza e defendido com lucidez [...]. (VELOSO, 2008, p. 249)

Nem todos os artistas da época engajaram-se na causa social, em virtude de muitos optarem pelo não envolvimento nas questões políticas, assim, surge a *Jovem Guarda*, movimento artístico composto por jovens inspirados no rock americano²². O ritmo fez tanto sucesso que virou, em 1967, programa de televisão, alcançando grandes índices de audiência nas tardes de domingo, sendo liderado pelo iê-iê-iê Roberto Carlos. Tinha-se, então, música de massa não politizada que fornecia ídolos às fãs frenéticas. Um meio muito eficaz de desviar a atenção do panorama social.

A década de 1960 foi marcada por grande agitação política e cultural, pois ocorreram muitas manifestações populares de apoio à reforma agrária, discussão sobre a hierarquia militar, dentre outros temas sociais. Vivíamos em constante embate político entre os militares,

²¹ TROPICALIA

<<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>> Acesso em: 5 jul. 2012

²² Que nesse período era muito popular nos Estados Unidos, e no Brasil começava a se popularizar.

que se mantinham no poder por meio de força, e a população buscava meios de rebelar-se contra a falta de liberdade e pela falta de oportunidades. Uma forma de enfrentar o governo foi por meio de jornalecos que surgiam por todo o país; tanto que em 26 de junho de 1969, nasciam os *Pasquins*, um jornal do passado, em que desacatavam, de várias formas, as pessoas e as autoridades, e cujos editores viviam às voltas com a polícia.

No final dessa década, em 1968, os embates entre a população e o regime se intensificaram. Após o AI-5, o decreto mais repressor, que dava plenos poderes ao Presidente, o Congresso Nacional foi fechado e cassaram o mandato de parlamentares e de muitos civis. Esse ato revoltou grande parte da população, e no mês de junho desse ano, o Rio tornava-se novamente centro crucial dos acontecimentos, dentre os quais se destacam a *Passeata dos Cem Mil*; desta participaram estudantes, intelectuais, artistas, padres e um grande número de mães:

No dia 26 de junho, no Rio de Janeiro, chegava ao auge a mobilização política contra o regime militar. Realizava-se no centro da cidade, sob a liderança do movimento estudantil, uma gigantesca manifestação que ficaria conhecida como a "Passeata dos Cem Mil". Se em 64 a Família saíra às ruas para apoiar o golpe, agora, quatro anos depois, os filhos da classe média expressavam de forma radical seu descontentamento com a ditadura que assumira a tutela do país. (HOLLANDA & GONÇALVES, 1982, p.75-76)

Apesar dos movimentos da *Jovem Guarda* e do *Tropicalismo*, a bossa nova manteve-se firme em suas canções de protesto, denunciando os desmandos do governo militar e a política-econômica repressiva. Nem mesmo o milagre brasileiro conseguiu desviar a atenção dos jovens universitários da crise social instalada no Brasil, sob a ideologia da “segurança nacional”. Os militares continuavam no poder por meio de força armada e repressão ostensiva à população e, principalmente, aos opositores. Apesar do contexto repressor, o governo conseguiu atingir bom desempenho econômico, alcançando altos índices de crescimento na economia pela década de 1970.

Tal crescimento, porém, não representou melhorias à população, apesar do fato de que esse modelo econômico ser caracterizado pela política de desenvolvimento acelerado e pela concentração de riquezas, além de ter recebido grandes fluxos de capital estrangeiro por meio da instalação de empresas multinacionais. Tais procedimentos conquistaram entre 1970 e 1973 o ápice econômico; em contrapartida, a dívida externa aumentava vertiginosamente.

A década de 1970 intensificou o crescimento político-econômico por meio da desnacionalização do capital. Tal artifício também ocorreu no panorama cultural do país: “A contrapartida cultural de tal processo de desnacionalização da economia brasileira só poderia

ser, pois, a de igual perda de peso dos valores tradicionais” (TINHORÃO, 1998, p.329). Daí esta década ter consolidado definitivamente a era do rock, no cenário nacional, como música brasileira. É neste período que as indústrias de rádio, de discos e do cinema ganharam grandes proporções e tais empresas valorizavam a cultura de massa americana. É ainda nessa década que o ritmo americano ocupa todos meios de comunicação e os últimos grupos de artistas universitários (adeptos da Bossa Nova) foram se dispersando, porém nem todos.

Frente às manifestações populares resistiam os artistas ligados ao teatro, cinema ou música que buscavam meios de burlar os censores. Foi na década de 1970 que Chico Buarque travou inúmeros embates com a censura, e compôs “Apesar de você”, virando o hino contra a ditadura militar. Os maiores nomes da música popular brasileira nos anos de 1970 (Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Maria Bethânia, Gal Costa, Elis Regina) vieram da década anterior, logo já tinham um passado. Assim, são artistas que, mais ou menos intensamente, viveram o fim de 1968 com traumas, sendo alguns deles presos e/ou exilados.

Em 1974, o cantor e compositor Belchior compôs a canção *A palo seco*²³. Esta canção nos possibilita contextualizar a década de 1970:

Se você vier me perguntar por onde andei
No tempo em que você sonhava
De olhos abertos lhe direi
Amigo, eu me desesperava

Sei que assim falando pensas
Que esse desespero é moda em 73
Mas ando mesmo descontente
Desesperadamente eu grito em português

Tenho 25 anos de sonho e de sangue
E de América do Sul
Por força desse destino
O tango argentino me vai bem melhor que o blues

Sei que assim falando pensas
Que esse desespero é moda em 73
Eu quero que esse canto torto
Feito faça corte a carne de vocês.

Percebemos, na primeira estrofe, a existência de dois interlocutores que divergem ideologicamente: um sonhador e outro desesperado. O desespero não é apenas um modismo como se afirma na canção, mas uma postura de oposição ao momento, à falta de liberdade. A

²³ PORTAL TERRA

<<http://letras.mus.br/belchior/44448/>> Acesso em: 10 jan. 2010.

letra é um discurso politicamente construído, a partir de um descontentamento com o meio social, da imposição da cultura norte-americana (blues) e do apego à cultura latina que vem no sangue (Tenho 25 anos de sonho e de sangue/ E de América do Sul/ Por força desse destino/ O tango argentino me vai bem melhor que o blues).

O final da década de 1970 é marcado por medidas de abertura lenta e gradual para o fim do regime. Nesse contexto também, a censura paulatinamente vai diminuindo, os exilados começam a retornar ao país, sendo que estas medidas são resultado da pressão popular e política envolvendo artistas, estudantes, religiosos, intelectuais e políticos. O início dos anos de 1980 dá continuidade ao processo de fim da ditadura militar e o colapso do governo é agravado pela crise social: as mobilizações populares aumentam, o índice de desemprego se amplia, a inflação dispara (em 1980 chegou a 110 por cento) e inúmeras greves sindicais ocorrem por todo o Brasil. Estas mobilizações político-sociais culminaram nas “Diretas-Já”.

Culturalmente, tínhamos a popularização da TV, como meio de comunicação de massa, para as quais as produções musicais eram feitas para serem sucessos de ibope, êxito que durava apenas uma temporada. A produção cultural é amplamente divulgada pelos meios de comunicação de massa (televisão/rádio), empurrados pelos profissionais de propaganda e *marketing*. As composições musicais são alienadas e não há mais comprometimento político. É o período de consolidação da música, como produto de consumo de massa: alienante e efêmera.

Todos os artistas que se opunham à atmosfera de repressão instalada no Brasil, desde o Golpe de 1964, buscavam meios de expor suas insatisfações, pois tinham a convicção de que o artista é portador de espírito sensível apreendendo as necessidades físicas e espirituais dos homens e transportando-os para sua ficção. É importante ressaltar que o artista não tem compromisso com a verdade histórica e toda a sua produção é reflexo do seu *eu* diante do mundo, por isso reagem contra o clima de repressão, de violência, de abuso de poder, de desrespeito contra o cidadão e contra o livre arbítrio dos indivíduos que possuem capacidade de fazer seus próprios julgamentos.

Era neste contexto repressor que a arte de protesto ou a arte engajada utilizava a produção artística/cultural para promover a mobilização popular. Todas as expressões artísticas (música, literatura, teatro, pintura, cinema, etc.) usavam os temas sociais em seus trabalhos, levando-os para serem expostos em sindicatos e fábricas, instigando a participação popular. O aparato repressor dos militares não inibiu a produção artística/cultural, ao contrário, fomentou ainda mais a inspiração dos artistas desta geração que fizeram de sua arte o meio de expressar o grito sufocado de uma nação que clamava por liberdade.

III

CHICO BUARQUE: O MENESTREL

3. CHICO BUARQUE: O MENESTREL

A causa social é um tema marcante na produção de Chico Buarque, entretanto, não será o principal objeto de estudo deste trabalho. As canções buarquianas serão analisadas sob a ótica da poética, não somente como letras de músicas, uma vez que o processo de composição musical é muito semelhante ao arranjo poético: métricas, rimas e ritmos compõem as duas vertentes artísticas. Na década de 1960, com o surgimento da Bossa Nova, há a intersecção entre música popular e poesia, e nesse período, as músicas não estavam preocupadas com a estética, priorizavam a mensagem imbuída de concepções políticas e sociais. Entre esses dois gêneros artísticos havia uma equivalência que configurava uma só identidade: o engajamento político-social. É nesse momento que as letras das músicas apresentam características literárias, o que conferia às canções uma estética poética, assinalando ainda mais a relação íntima existente entre estes gêneros.

Em 1965, Chico Buarque foi convidado pelo escritor e psicanalista Roberto Freire para musicar o poema *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, que seria encenada naquele mesmo ano. Esse foi o primeiro trabalho de Chico Buarque voltado para a dramaturgia musical e o cancionista explorou a musicalidade, as rimas e a melodia contidas nos versos cabralinos, além de explorar a sonoridade da fala do nordestino. Isso, somado às músicas compostas por Chico para a peça, tornou o espetáculo um sucesso; o musical venceu, em 1966, o Festival de Teatro Universitário de Nancy, na França.



Figura 2: Cena de “Morte e vida Severina” na montagem de 1966, encenada no palco da TUCA, em São Paulo – BRAGA-TORRES, 2002, p. 15

Sobre o processo de musicalização dos versos de João Cabral de Melo Neto, no espetáculo, acima citado, Chico diz que:

CHICO – Existiu uma malandragem no meio. Me lembro de um verso que não coube de jeito nenhum. O trabalho era de equipe. Roberto Freire é que estava dirigindo o negócio. Mesmo no começo, os atores participavam deste processo. Lembro de uma música no final, quando nascia a criança: “De sua formatura / deixai-me que diga / é belo como um coqueiro... Bom como caderno novo.” Um verso não cabia de jeito nenhum. Convenci eles a colocarem uma atriz correndo de repente e dizendo o verso. (falando rapidamente) “Desuaformaturadeixai-mequediga!” (risos gerais).

ZIRALDO – Colou! Criatividade é isso.

CHICO – E outras coisas que fomos cortando porque não cabiam na letra. Uma delas fiquei chateado depois porque cortei sem pensar. Não tinha pensado mesmo. Era uma brincadeira, uma crítica, ao Gilberto Freyre. E eu não tava sabendo. Depois o João Cabral me perguntou porque eu tinha tirado. Realmente era porque não cabia na música: “... um mocambo modelar / como dizem os sociólogos do lugar.” Mas eu não tinha ligado sociólogos a Gilberto Freyre. “so-ci-ó-lo-gos”... Não dá. (SOUZA, 2009, p.30)

A afinidade entre poesia e música é milenar, já na Idade Média, ambas nasceram juntas. E hoje, se fizermos uma observação criteriosa, identificaremos traços desta união; em algumas composições poéticas verificamos a harmonia que há nos versos, e nos versos, encontramos a melodia que compõe os refrãos. Esta relação não foi completamente dissolvida ao longo dos séculos, o que ocorreu foi um pequeno distanciamento entre os traços que as compõem:

Durante muito tempo a poesia foi destinada à voz e ao ouvido. Seria necessário esperar pela Idade moderna para que a invenção da imprensa, e com ela o triunfo da escrita, acentuasse a distinção entre música e poesia. A partir do século XVI a lírica foi abandonando o canto para destinar, cada vez mais, à leitura silenciosa. (AGUIAR, 1993, p.10)

Na Idade Medieval, música e poesia eram inseparáveis, posto que os poemas eram feitos para serem cantados, tanto que “trovador” e “menestrel” eram sinônimos de poeta. Para Chico Buarque, a relação entre música e letra é muito íntima, realizando a composição de ambas de forma simultânea:

Se a composição é só sua, em geral melodia e letra nascem juntas, a primeira um pouco adiante da segunda. “As palavras ainda não estão lá, mas já estão prometendo aparecer.” Às vezes as canções veem em “enxurradas”, como ele [Chico] diz. “Quando começa, desembesta.” Na estreia de “Deus lhe pague”, por exemplo, veio “Construção”; e “Brejo da cruz” desencilhou “Suburbano coração”, encalacrada havia muitos anos. (WERNECK, 2006, p.106)²⁴

²⁴ Humberto Werneck é autor de *Chico Buarque: tantas palavras*, uma reportagem biográfica na qual narra informações sobre a vida e a obra do compositor. Reúne todas as letras escritas por Chico até o CD “Carioca” de 2006. O texto inclui os últimos quinze anos da trajetória do homem e do artista Chico Buarque. Todas as canções de autoria de Chico Buarque, citadas neste trabalho foram retiradas da obra de Humberto Werneck.

Carlos Rennó, no artigo “Poesia literária e poesia de música: convergências”, analisa as semelhanças entre poesia e música e seu estudo é pautado nas teorias de vários estudiosos, dentre eles Ezra Pound, Paul Valéry, Edgar Allan Poe, dentre outros. Inicia sua discussão com Pound, destacando que para este poesia não é literatura, segundo o qual, a poesia estaria mais próxima da música, pois a poesia é essencialmente musical. Já Valéry, insere a poesia entre o som e o sentido e consonante a Pound, ressalta a sonoridade e o ritmo como as principais características musicais presentes na poesia. Boa parte da poesia, intrinsecamente, apresenta predicados musicais que unem ambas as artes; embora estejamos analisando linguagens distintas, escrita e sonora, a assimilação justifica-se pela origem da poesia, cantada. Não se trata de um estudo comparativo com a finalidade de valorizar uma em detrimento da outra, antes é necessário identificar os traços que as aproximam.

A vertente lírica se destaca no repertório de Chico Buarque e está presente até nas canções de cunho político, não havendo separações entre essas temáticas. Num estudo intitulado **Música Popular e Brasileira: A valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira**, o autor Luciano Cavalcanti faz um estudo comparativo entre Buarque e Bandeira, no qual ressalta que os artistas trabalham com versos inspirados na realidade brasileira. Cavalcanti faz considerações acerca das divergências e convergências entre música e poesia sob a perspectiva poética, constatando que ambos valorizam os desvalidos e fazem uso, explicitamente, do carnaval para exaltar os marginalizados; os sambas também são usados para a construção de situações carnavalescas: diversão, romances, etc. Cavalcanti enfatiza que a temática carnavalesca é usada para tratar da existência e dos conflitos humanos:

A poesia de Chico Buarque não se prende a um contexto circunstancial, mas um contexto humano existencial do século XX. Sua poesia, como a de Manuel Bandeira, pretende significar o homem desse século inserido na trajetória da humanidade. (2007, p. 12)

Embora música e poesia sejam artes próximas pela estrutura, à música sobressaiu à poesia por apresentar a linguagem universal, o ritmo:

Palavra lírica e música aparecem articuladas em função essencial de manifestar os aspectos mais inefáveis, profundos e atemporais de experiência anímica. Ambas seriam capazes de falar muito intimamente da e para a alma humana; sendo que a música, considerada uma espécie de linguagem universal dos fatos, faria isso com mais capacidade de atravessar as fronteiras linguísticas e históricas. (MATOS, 2008, p. 86)

Para Octavio Paz (1982, p.82) o ritmo é um elemento permanente à linguagem e que talvez fosse anterior à fala, dessa forma, todas as expressões verbais seriam ritmos. E de acordo com essa concepção o poeta encantaria “a linguagem por meio do ritmo” e o poema seria “um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo” (1982, p. 68). Assim, o canto e a poesia estariam intrinsecamente ligados pela palavra e pelo ritmo.

O estudo comparativo entre Chico Buarque e Manuel Bandeira não se limita a temática da existência humana. Chico é um músico que vai além da melodia, pois assim como os poetas, dedica-se à arte da palavra. Destaca-se como compositor pela riqueza de imagens, pela utilização de paródias, de metáforas e de outros inúmeros tropos na construção das canções. Por causa do uso desses recursos, as canções assemelham-se a poemas, e por tal similaridade, Chico recebeu o título de poeta popular, ainda na década de 60. Neste trabalho, utiliza-se o termo *poeta* para denominar Chico Buarque, uma vez que o adjetivo de origem grega *poieté*²⁵ refere-se às inspirações poéticas e à composição de versos, requisitos presentes nas obras buarqueanas. Por dominar tais habilidades, Hollanda foi considerado artesão da linguagem. O título de poeta também justifica-se pelo cuidado com as palavras ao compor, e nelas procura harmonizar sonoridade, musicalidade e significado. Processo nem sempre tão harmonioso, como podemos observar no poema “O lutador” de Carlos Drummond de Andrade.

Lutar com palavras é a luta mais vã. Entretanto lutamos mal rompe a manhã. São muitas, eu pouco. Algumas, tão fortes como o javali. Não me julgo louco. Se o fosse, teria poder de encantá-las. Mas lícido e frio,	apareço e tento apanhar algumas para meu sustento num dia de vida. Deixam-se enlaçar, tontas à carícia e súbito fogem e não há ameaça e nem há sevícia que as traga de novo ao centro da praça. ²⁶
--	---

Drummond enfatiza o trabalho árduo do poeta, que vive em constante embate com a palavra na busca por fazê-la espelhar a realidade, trabalho de constante exercício reflexivo, pois nem sempre é possível representar o real com palavras e ser imparcial diante daquilo que se pretende produzir, uma vez que o poeta também é homem, e como tal, traz consigo uma

²⁵ DICIONÁRIO MICHAELIS ONLINE

<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=poeta>>
Acesso em: 8 jan. 2012.

²⁶ PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
<<http://www.pucrs.br/gpt/poesia.php>> Acesso em: 13 fev. 2010

formação cultural, social, política, religiosa ou arreligiosa. A palavra é um importante veículo de poder, daí a preocupação de Platão, em *A República*, com a influência que os poetas poderiam exercer sobre os cidadãos e com o desejo de que esses estivessem a serviço do Estado como instrumento de manipulação. Desde Platão, reflete-se sobre a relação tempestuosa entre arte e ideologia, a arte sempre esteve na contramão do mundo, pois possui lógica independente das convenções sociais.

No artigo “Do riso ao cancionista em Chico Buarque”, o linguista e músico Gustavo Conde faz as seguintes considerações acerca da relação do artista com a palavra:

Que Chico Buarque tem interesse pela palavra não é novidade. “Palavra”, porém, como toda boa palavra, pode ter vários sentidos. Daqui, por exclusão, um primeiro aspecto importante em suas canções: a “sonoridade lexical” não é um traço definidor de sua obra (característica marcante da Bossa Nova e do canto de João Gilberto, fonte formal para Chico), mas o conjunto, o todo, ou seja, a palavra de fato, sem aspas, com toda sua “musicalidade” coloquial e profundidade semântica. (2004, p. 243)

Chico é um artista da palavra, todas as suas facetas artísticas estão diretamente ligadas a ela. A revista *Bravo!* lançou edição especial, em dezembro de 2009, sobre o percurso artístico de Chico Buarque; nela o editor-chefe, Fernando Santos, ressalta a afinidade com que o cancionista transita da composição musical à literatura e o êxito conquistado nesses segmentos artísticos:

[...] Poucos ícones consagrados da cultura destacam-se com a mesma competência em áreas onde antes não transitavam. Chico, um desses casos raros de excelência na música, migrou para a literatura e se transformou num dos grandes escritores do país [...]. (2009, p. 5)

A palavra eterniza o poeta e é por ela que se rompe o silêncio. Poeta e palavra se fundem como mesma substância de uma arte que é capaz de dar cores, formas, odores e vida aos nossos sentimentos ou a nossa capacidade de criar. No artigo “A voz e seu dono: poética e metapoética na canção de Chico Buarque de Hollanda”, Júlio Diniz define a relação entre Chico e a palavra:

A palavra, matéria de sua prima criação como poeta, toma a forma de flecha, aguda arma de grave consistência, que, lançada pela voz como arco. Ilumina com força e suavidade o mundo lírico e dramático de sua arte. A palavra do artífice funciona como uma estética da ética de seu criador [...]. (2004, p.263).

Chico tem consciência do que a palavra representa para ele, tanto que compôs uma canção intitulada *Uma palavra*²⁷, na qual definiu as potencialidades e a sua relação com o mundo real.

Palavra prima	Palavra minha
Uma palavra só, a crua palavra	Matéria, minha criatura, palavra
Que quer dizer	Que me conduz
Tudo	Mudo
Anterior ao entendimento, palavra	E que me escreve desatento, palavra
Palavra viva	Talvez à noite
Palavra com temperatura, palavra	Quase-palavra que um de nós
Que se produz	[murmura
Muda	Que ela mistura as letras, que eu
Feita de luz mais que de vento,	[invento
[palavra	Outras pronúncias do prazer, palavra
Palavra dócil	Palavra boa
Palavra d'água pra qualquer moldura	Não de fazer literatura, palavra
Que se acomoda em balde, em verso,	Mas de habitar
[em mágoa	Fundo
Qualquer feição de se manter palavra	O coração do pensamento, palavra

Esta canção exemplifica a força que a palavra possui e o que representa para o poeta: ela é tudo, está crua e vem antes do entendimento. Uma palavra que comporta o eu do poeta, que engendra a grandeza da vida, que é a matéria-prima da obra poética, pode ser dócil ou agressiva, pode estar no silêncio ou no barulho, permeia o coração do pensamento, tem inúmeras feições que variam de acordo com a moldura que a suporta (verso/prosa); assim como a água, a palavra não tem forma definida, é fluida, característica que propicia ao poeta inúmeras possibilidades de criação.

Nas palavras de Maria Helena Fontes, Chico Buarque apresenta uma vertente lírica voltada para a metalinguagem, na qual “Uma palavra” está inserida: “A obra dissocia-se do homem e o transcende, assim como o fenômeno lírico prescinde do texto porque a ele subsiste” (2003, p. 112). O poeta volta sua lírica para o próprio processo de composição, refletindo sobre a principal matéria-prima, a palavra. No verso “Feita de luz mais que de vento, palavra”, há a metáfora da criação: “Deus disse: ‘Faça-se a luz! E a luz foi feita. Deus viu que a luz era boa, e separou a luz das trevas’” (Gn, 1, 3-4). Há a valoração da luz ao vento, enfatizando o poder de iluminação da palavra como instrumento de libertação.

²⁷ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1989. WERNECK, 2006, p. 397.

No fazer poético, o poeta encontra-se “mudo” enquanto a palavra se produz “muda” e deste silêncio, criador e criatura se encontram entre murmúrios, como em: “outras pronúncias do prazer, palavra”, estabelecendo assim um encontro amoroso, relação sentimental ressaltada na última estrofe “Palavra boa/ Não de fazer literatura, palavra/ Mas de habitar/ Fundo/ O coração do pensamento, palavra”. O poema-canção constitui o percurso da palavra, no princípio, ainda “crua”, “quase-palavra” até tornar-se mais do que “literatura” e “habitar/ Fundo/ O coração do pensamento, palavra”.

Outra canção que também estabelece a relação do poeta com a palavra é *A voz do dono e o dono da voz*, composta em 1981, na qual o compositor estabelece a difícil relação do músico com as gravadoras. Temos a oposição entre o criador que vira criatura, após atrelar-se a uma gravadora e aos produtores musicais. Diante dessa situação, quem é o dono da voz? Será que a voz pode ter outro dono que não seja a de seu criador? Será que é possível uma gravadora capturar a voz de um artista e silenciá-la, se assim o desejar?

Até quem sabe a voz do dono	Chegou a sonhar amantes
Gostava do dono da voz	E, rouca, regalar os seus bemóis
Casal igual a nós, de entrega e de	Em troca de alguns brilhantes
[abandono	
De guerra e paz, contras e prós	Enfim a voz firmou contrato
Fizeram bodas de acetato - de fato	E foi morar com novo algoz
Assim como os nossos avós	Queria se pensar, queria ser um
O dono prensa a voz, a voz resulta	[prato
[um prato	Girar e se esquecer, veloz
Que gira para todos nós	Foi revelada na assembleia - ateia
O dono andava com outras doses	Aquela situação atroz
A voz era de um dono só	A voz foi infiel, trocando de traqueia
Deus deu ao dono os dentes, Deus	E o dono foi perdendo a voz
[deu ao dono as nozes	E o dono foi perdendo a linha –
Às vozes Deus só deu seu dó	[que tinha
Porém, a voz ficou cansada após	E foi perdendo a luz e além
Cem anos fazendo a santa	E disse: "Minha voz, se vós não
Sonhou se desatar de tantos nós	[sereis minha
Nas cordas de outra garganta	Vós não sereis de mais ninguém"
A louca escorregava nos lençóis	(O que é bom para o dono é bom
	[para a voz) ²⁸

As gravadoras têm grande influência sobre o cantor, tanto que nosso poeta usa a palavra para denunciar esse algoz. Chico faz do seu instrumento de trabalho o seu órgão de defesa e os dois últimos versos mostram, explicitamente, a sua rebeldia “Minha voz, se vós

²⁸ BUARQUE, Chico. *Chico Buarque*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1981. WERNECK, 2006, p. 325.

não sereis minha / Vós não sereis de mais ninguém”, é categórico ao afirmar que a voz lhe pertence e que não será de mais ninguém. A voz e o dono são um casal que compartilham os bons e maus momentos, a entrega de um para o outro é tão intensa que não podem pertencer a mais ninguém.

Por meio das canções *Uma palavra* e *A voz do dono e o dono da voz* percebemos a extensão e a potencialidade que a palavra tem. Aquele que domina a arte de falar e escrever tem um importante instrumento de manipulação, principalmente, nas expressões artísticas, pois nelas os temas transversais encontram um campo privilegiado e a diversidade cultural manifesta-se mais livremente. A linguagem musical, mais do que a poesia ou a literatura, alcança rapidamente um público diversificado. E é no campo da música popular, que Chico Buarque, por meio de suas canções, sensibiliza e aguça a consciência estética e crítica em seus ouvintes-leitores.

Na literatura é comum encontrarmos referências às músicas, embora os romances ainda não possam transmitir a sonoridade presentes em cada ação, é possível senti-las. O cinema, por sua vez, incorporou a música para construir o clima de tensão das personagens inseridos na trama. Sobre a relação entre música e literatura, Wisnik afirma que:

Sob o domínio da tonalidade, música e literatura são artes que se procuram, como se quisessem suprir a falta de um signo total sobre o qual se deslocam num movimento sem fim. A consciência moderna vive, no entanto desse dualismo entre o significante e o significado, que ela produz em toda a parte, ao mesmo tempo em que busca superá-lo. O mito torna-se ele mesmo um mito: o da significação total. Entre a repetição da divisão que as afasta, e a superação desta, a música e a literatura se concebem como partes complementares ou cindidas de uma linguagem uma, perseguida ou evocada pela poesia, pela prosa poética, pela ópera, pela canção. (2009, p. 166)

Bakhtin, conformemente, cita um raro trecho em que Dostoiévski fala sobre música no romance *O Adolescente*. A imagem musical é utilizada por Dostoiévski para compor a inter-relação de vozes (dialogismo). Criando na trama uma atmosfera sonora, carregada de símbolos e significados.

Trichátov fala ao adolescente do seu amor pela música e desenvolve diante dele a ideia de uma ópera: “Ouça, gosta de música? Amo-a até a loucura. Tocarei qualquer coisa para você, quando for visitá-lo. Toco piano muito bem e passei muito estudando. Estudei seriamente. Se eu compusesse uma ópera, sabe, eu me utilizaria de um tema do *Fausto*. Gosto muito desse argumento. Sempre imagino uma cena gótica, o interior dos coros, os hinos. Gretchen entre e ouvem-se os coros da Idade Média, para que se tenha uma ideia do século XV. Gretchen está melancólica: primeiro um recitativo em voz baixa, mas terrível, torturante. E os coros ressoam num canto sombrio, severo, indiferente [...]”. (2010, p. 256-7)

Como já mencionado, a música é utilizada para compor o clímax. Na literatura, em função da ausência de som, a música, normalmente, é carregada de sentido. Em *Fausto*, por exemplo, o embate entre o angelical e o demoníaco é tensionado pela música que compõe a trama:

Há muitas passagens musicais do *Fausto* de Goethe. Uma delas em particular, no entanto, nos interessa diretamente. Ela toca muito de perto na ambivalência angelical e demoníaca que subjaz à música. Além disso, sugere que a música tonal moderna nasce daquela polifonia onde contracantam a teologia escatológica medieval e a voz dissolvente do diabo [...]. (WISNIK, 2009, p. 143)

Neste capítulo, vimos a relação de Chico Buarque com a palavra, e a potencialidade que ela desempenha na vida de poetas, músicos e romancistas. Entretanto, é importante destacar que de acordo com o envolvimento entre criador e criatura, ou seja, autor e obra, o compositor pode assumir inúmeras personalidades. Nas obras de Chico, por exemplo, encontramos o pivete, o bêbado, a prostituta, a mulher, o desvalido, enfim, os párias sociais. Relembremos que na Idade Média os atores interpretavam as personagens mascarados, assim, poderíamos compreender as personagens buarqueanas como máscaras, e dentre as máscaras destacaríamos as líricas e as sociais, disfarces que veremos mais detalhadamente nos próximos tópicos.

3.1. CHICO BUARQUE: O POETA LÍRICO

As palavras, as imagens, as cores, as formas e os sons são instrumentos utilizados pelos artistas para representar a realidade. Realidade esta pautada na subjetividade, por isso, passível de questionamentos, uma vez que o artista é construtor de sentidos, e esses são inspirados segundo a experiência pessoal. Neste trabalho, estamos nos debruçando sobre a investigação da relação que o poeta tem com a palavra, uma vez que o objeto deste estudo é a poética de Chico, mais especificamente, na representação da cultura carnavalesca. De acordo com essa finalidade, o primeiro questionamento suscitado versa sobre o conceito de mimese.

Mas, o que é a verdade? Para muitos a busca pela verdade constitui a razão de viver. As ciências, por exemplo, visam comprovar inúmeras teses por meio de experiências irrefutáveis. Na arte, o conceito de verdade é questionável e isto a torna mais instigante. A arte busca representar a vida, não como de fato o é, mas como poderia ser, ou como o artista a deseja. É inegável a estreita relação entre ficção e realidade que permeia o meio artístico.

Embora a arte represente a realidade, ela não tem compromisso com a verdade e esse desajuste propicia liberdade ao artista para ousar e inovar.

A produção artística é muito ampla, manifesta-se na música, na escultura, na pintura, manipula sons, aromas, cores e formas, mas o que nos interessa é a relação de verdade que há entre o poeta e a sua produção. A imagem dos poetas permeia a imaginação dos leitores de todas as épocas. E para estes a imagem dos poetas é contraditória, chegando alguns a considerá-los desocupados e boêmios, para outros são pessoas sonhadoras, portadoras de uma alma sensível. A falta de unicidade para defini-lo torna a imagem do poeta mística.

Platão questionou a função do poeta na obra *A República*. Para o filósofo, o poeta era um ser perigoso que não deveria fazer parte do estado ideal:

[...] Assiste-nos, por conseguinte, inteira razão de não o [poeta] recebermos na futura cidade modelar, visto despertar ele, alimentar e fortalecer a parte maldosa da alma e, com isso arruinar o elemento racional. Seria exatamente o caso de entregar todo o poder e o próprio burgo nas mãos dos cidadãos perversos e de matar as pessoas de valor: do mesmo modo dizemos do poeta imitador que ele implanta na alma de cada indivíduo uma constituição, com adular-lhe o elemento irracional e incapaz de distinguir entre o que é maior e o que é menor, e que considera grande ou pequena as mesmas coisas, conforme as circunstâncias, apresta simulacros e se encontra infinitamente afastado a verdade. (2000, p. 448-9).

Tal periculosidade está contida no gênero poético, que, segundo Platão, deveria ser vigiado atentamente, uma vez que tal estilo ilude e manipula, criando fraquezas nos leitores; por isso afirma no Livro III, que as narrativas não podem ser poéticas, pois “quanto mais belas forem poeticamente, menos indicadas serão para rapazes e homens” (2000, p. 137).

Para ilustrar o efeito negativo causado pelos poetas, Platão utiliza a metáfora do espelho e defende a ideia de erro e subversão da verdade que há no gênero poético. O espelho, segundo Platão, é um instrumento de ilusão e manipulação da verdade:

Não é difícil, lhe falei; a prova pode ser feita a qualquer hora e em pouco tempo, porém muito mais depressa se te resolveres a tomar de um espelho e o levares contigo por toda parte: num abrir e fechar de olhos farás o sol e tudo o que há no céu, num segundo, a terra; rapidamente farás o sol e tudo o mais que enumeramos há pouco.
Não há dúvida, me disse; porém tudo isso não passa de aparência; carece de existência real. (2000, p. 435)

Platão iguala o efeito do espelho à produção dos poetas e pintores, segundo o mesmo, todos produzem ilusões, o espelho torna-se símbolo de realização artística, em que nada é autêntico e verdadeiro. Para Platão, só Deus é o verdadeiro artista, sendo que o poeta faz uso da imitação e por meio dela torna-se poderoso, pois é capaz de criar tudo:

[...] daqui a pouco dirás que ele [poeta] é muito maior. Pois esse mesmo obreiro não é apenas capaz de aprontar todos os móveis, como faz tudo que nasce na terra, dá forma a todos os seres vivos, a ele próprio e ao que mais houver, além de ser o autor da terra, do céu e dos deuses, e de quanto existe no céu e embaixo da terra, no Hades. (2000, p. 434)

Platão reconhecia a importância do poeta, social e culturalmente, e por tal destaque o abominava. No artigo *As Tentações do Espelho*, lançado na revista *Literatura*, Roberto Lima faz considerações sobre a relação filosófica do espelho na literatura:

[...] Platão subordina a poesia ao critério de verdade e não viu que o espelho, tão amado pelos poetas, repete e reforça o imobilismo que ele gostaria de ver prevalecer. No entanto, para o filósofo, o poeta era politicamente perigoso. [...] (2011, p. 12)

Enquanto Platão condena a imitação, seu discípulo Aristóteles considera a imitação a origem de toda arte. Não a condena, ao contrário, para ele:

[...] Parece haver duas causas, e ambas devidas à nossa natureza, que deram origem a poesia. A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Nesse ponto distingui-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação [...] (2005, p. 244)

A partir de Aristóteles, a imitação recebeu nova concepção, na qual o poeta não é obrigado a narrar a realidade tal como ela o seja, pois a arte pauta-se no verossímil, na possibilidade de real, pois “não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu, mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade [...]” (ARISTÓTELES, 2005, p. 252). A imitação, portanto, torna-se um importante recurso de construção artística.

Atualmente, o conceito de imitação se ampliou, e, segundo Luiz Costa Lima, “a imitação transpõe, representa, exprime, estiliza, mima, transfigura” (1980, p. 48). A arte de imitar tornou-se mais complexa, pois, assim como afirma Alfredo Bosi, “o poeta é um doador de sentido” (1983, p. 141), não apenas um pintor da realidade, mas um construtor de sentidos que indiretamente age sobre o leitor, provocando-o, questionando-o, sensibilizando-o, incomodando-o. Separar o poeta de sua poesia é uma tarefa árdua, pois, “o poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem” (PAZ, 1982, p.17). Um marcante exemplo disso é o poema *Autopsicografia* de Fernando Pessoa:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve,
 Na dor lida sentem bem,
 Não as duas que ele teve,
 Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
 Gira, a entreter a razão,
 Esse comboio de corda
 Que se chama coração.²⁹

A metáfora do espelho não seria suficiente para interpretar os versos acima, pois nele Pessoa ultrapassa a simples função de representar a realidade. O poeta assume a condição de ator, aquele que sabe fingir. Tais versos exemplificam o conceito de mimeses, que segundo Aristóteles, está inserido na imitação e constitui o fundamento de toda arte. Mimeses é um termo grego que designa o ato de imitar ou representar. E é neste sentido que podemos interpretar o poema de Fernando Pessoa, ao mesmo tempo em que não é possível assegurar que tais versos expressam a verdadeira concepção de poeta, pois como afirma Pessoa, “o poeta é um fingidor”. Em muitas composições poéticas, literárias e musicais, é possível reconhecer as influências ou paralelos presentes nas composições; exemplo disso é a canção *Fantasia* de Chico Buarque:

E se, de repente	Canta a canção da vida
A gente não sentisse	Canta mais
A dor que a gente finge	Trabalhando a aterra
E sente	Entornando o vinho
Se, de repente	Canta, canta, canta, canta
A gente distraísse	Canta a canção do gozo
O ferro do suplício	Canta a canção da graça
Ao som de uma canção	
Então, eu te convidaria	Canta mais
Pra uma fantasia	Preparando a tinta
Do meu violão	Enfeitando a praça
Canta, canta uma esperança	Canta, canta, canta, canta
Canta, canta uma alegria	Canta a canção de glória
Canta mais	Canta a santa melodia
Revirando a noite	Canta mais
Revelando o dia	Revirando a noite
Noite e dia, noite e dia	Revirando o dia
Canta a canção do homem	Noite e dia, noite e dia ³⁰

Nessa canção, é visível o paralelo com o poema de Pessoa, em que Chico conserva a ideia de imitação, entretanto é mais enfático, pois o título *Fantasia* remete diretamente a

²⁹ RELEITURAS

<http://www.releituras.com/fpessoa_psicografia.asp> Acesso em: 17 mar. 2010

³⁰ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1978. WERNECK, 2006, p. 278

concepção de fingimento, dissimulação que não se restringe ao poeta. Na canção, o ato de fingir se aplica a todos, corroborado pelo substantivo feminino *gente* que generaliza esse sentimento. Disso conclui-se que o autor atribuiu nova orientação significativa à perspectiva anterior. Essa mudança enfatiza a interação textual, ao mesmo tempo em que afirma um sujeito (autor) que opera essa mudança expressiva. O termo *fantasia*, também compreendido como vestimenta alegórica, é um instrumento estético que pode apresentar dupla interpretação:

[...] no carnaval a roupagem apropriada é a *fantasia*, um termo que no português do Brasil tem duplo sentido, pois tanto se refere às ilusões e idealizações da realidade quanto aos costumes usados somente no carnaval [...] as *fantasias* distinguem e revelam, já que cada um é livre para escolher a fantasia que quiser. [...] fantasia carnavalesca [...] revela muito mais do que oculta, já que uma fantasia, representando um desejo escondido, faz uma síntese entre o fantasiado, os papéis que representa e os que gostariam de desempenhar. (DAMATTA, 1997, p. 61)

Além de lutar com as palavras para registrar a realidade, o poeta assume ou fantasia-se de inúmeras faces ou máscaras, fingindo ser outro:

[...] Diz Baudelaire que o Poeta dispõe do privilégio de ser ao mesmo tempo ele próprio e outro. E eu especificaria: ou outra. É assim que nas canções de Chico Buarque emerge a fala da mulher, de uma perspectiva, por vezes, espantosamente feminina [...]. (MENEZES, 2001, p. 20)

Nas canções de Chico Buarque é possível encontrar a fala de diversas personagens. Na canção *Pedaço de mim* (1977-78), Chico evoca a fala da mulher e do homem, apresentando poeticamente duas visões sobre o mesmo fato: a separação. É impossível afirmar o gênero do eu-lírico, mas este detalhe apenas reafirma o compromisso do poeta em desvelar o contexto circunstancial humano, que não está vinculado a sexo, raça, credo, classe, pois, os conflitos humanos são independentes de qualquer classificação, característica esta que universaliza a poética de Chico.

Oh, pedaço de mim
Oh, metade afastada de mim
Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar

Oh, pedaço de mim
Oh, metade exilada de mim
Leva os teus sinais
Que a saudade dói como um barco

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

Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim
Leva os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo

Que aos poucos descreve um arco E evita atracar no cais	E eu não quero levar comigo A mortalha do amor
Oh, pedaço de mim Oh, metade arrancada de mim Leva o vulto teu Que a saudade é o revés de um parto A saudade é arrumar o quarto Do filho que já morreu	Adeus... ³¹

Pedaço de mim é composta por cinco sextetos. Essa canção que ficou mais conhecida pela interpretação do dueto entre Zizi Possi e Chico Buarque de Hollanda, possui estrofes que se alternam entre a voz feminina e a voz masculina até a quinta estrofe, recitada por ambos os amantes. O verso inicial “Oh, pedaço de mim” é igual em todas as estâncias. O segundo verso “Oh, metade [...] de mim” diferencia-se nas quatro primeiras estrofes pelos verbos “afastada”, “exilada”, “arrancada” e “amputada”, todos na forma nominal do particípio, ratificando a violência da separação. O particípio “adorada” presente na última estância intensifica o amor entre ambos, o que torna a ideia do afastamento mais sofrida. O terceiro verso das estrofes inicia com o verbo “levar” flexionado no imperativo, que semanticamente remete-se à partida. O quarto verso enfatiza a saudade. E os dois últimos versos, de todas as estrofes, ressaltam o sofrimento causado pela cisão entre os amantes.

Em *Pedaço de mim*, temos o dialogismo entre os enunciadores, onde o poeta forja a identidade de cada um dos interlocutores na letra da canção. Desta forma, tem-se o discurso de um “eu” que se dirige a um “tu” (objeto amado). Este não se manifesta, mas é percebido por meio da leitura, pois, como afirma Mikhail Bakhtin, o discurso é dialógico, em que sempre haverá um enunciador e um enunciatário:

[...] A interrelação que se estabelece entre o discurso do outro assim inserido e o resto do discurso (pessoal) não tem analogia com as relações sintáticas existentes dentro dos limites de um conjunto sintático simples ou complexo, nem tampouco tem analogia com a relação com o objeto do sentido, existente entre os conjuntos sintáticos distintos não vinculados gramaticalmente, dentro dos limites de um único enunciado. Em compensação, essas interrelações têm analogia (sem serem, é evidente, idênticas) com as relações existentes entre as réplicas do diálogo. (BAKHTIN, 2000, p. 318)

Conforme Bakhtin, o dialogismo também se opera na interação textual, processo no qual um texto revela a existência de outras obras em seu interior. Assim, em *Pedaço de mim*,

³¹ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1977-1978. Composta para a peça *Ópera do malandro*, de Chico Buarque WERNECK, 2006, p. 278.

é evidente que Chico Buarque traz a discussão suscitada por Platão em *O banquete*, obra em que o amor é definido como a conjugação de duas partes que se completam, e na canção, os amantes; a canção-poema mostra ainda que o ser humano encontra-se incompleto, quando lamenta: “Oh, metade afastada de mim”, precisando do outro para tornar-se total ao afirmar “Que a saudade dói latejada/ É assim como uma fígada/ No membro que já perdi”. Como afirmou Baudelaire, o poeta dispõe do privilégio de ser vários e na música em questão ele se torna dois, pois o dialogismo, em suas modalidades, faz ouvir vozes que apesar de serem, por vezes, abafadas ou silenciadas, constituem a identidade do sujeito que, inevitavelmente, está na sua relação com o outro.

Consonante a Baudelaire, Fernando Pessoa se sente vários. Para o poeta português, a arte de hoje não é regida por regras, e sim é a síntese de tudo (1966, p. 124). Daí a possibilidade de construção de muitos eus, no caso de Pessoa, os heterônimos. Esses eus serão, segundo o poeta, sintetizados num “eu posição” (1966, p. 94). Pensando nessa multiplicidade de eus, podemos compreender a poética de Chico Buarque a partir da perspectiva do eu-lírico e onde cada canção-poema constituirá uma poética própria ou a uma nova máscara.

Assim, o sofrimento amoroso dos dois amantes em *Pedaço de mim* é construído, forjado, mascarado conscientemente pelo poeta e sentido pelo leitor-ouvinte e nesse jogo de empatia, a imaginação é fator imprescindível à arte. A temática do sofrimento pela separação é universal e constitui uma fase na poética amorosa de Chico Buarque. Nessa temática os conflitos existenciais causados pela perda do outro intensificam a fragilidade do homem. E sobre o aspecto da separação, Maria Helena Fontes diz que:

O dilaceramento existencial que se intensifica a partir da segunda fase da obra de Chico Buarque atualiza-se especialmente nas canções de temática amorosa em que se sobressai o sofrimento gerado pela dor da separação. Paixão, erotismo, violência e morte mesclam-se nesses poemas, ressaltando não só a fragilidade do homem diante da possibilidade da perda do outro, como também o tênue limite entre paixão e violência, erotismo e morte, inerentes a natureza humana. (FONTES, 2003, p. 36)

A existência do homem está subordinada a continuar no outro e *Pedaço de mim* aprofunda o sentimento de perda; a canção declara, explicitamente, a necessidade de continuação no outro, como condição plena de existência. A angústia da separação é também tema de várias outras canções do repertório buarqueano. E embora, neste momento não seja feita uma análise detalhada, em função do objetivo central deste trabalho, vejamos abaixo, alguns exemplos de músicas de cunho amoroso com ênfase na problemática da separação:

<p>“Atrás da porta” 1972</p>	<p>Quando olhaste bem nos olhos meus E o teu olhar era de adeus Juro que não acreditei</p>
<p>“Bastidores” 1980</p>	<p>Não me troquei Voltei correndo ao nosso lar Voltei pra me certificar Que nunca mais vais voltar Vais voltar, vais voltar</p>
<p>“Eu te amo” 1980</p>	<p>Ah, se já perdemos a noção da hora Se juntos já jogamos tudo fora Me conta agora como hei de partir</p>
<p>“Trocando em miúdos” 1978</p>	<p>Eu vou lhe deixar a medida do Bonfim Não me valeu Mas fico com o disco do Pixinguinha, sim? O resto é seu</p>

Chico Buarque é um poeta por excelência, posto que o domínio de rimas e ritmos, a preocupação com efeito sonoro, a criteriosa escolha lexical, o uso de figuras de linguagem, e as metáforas são características que fazem das canções de Chico poemas natos, perpassando sua poética pelos conflitos amorosos, sociais, psicológicos e metalinguísticos. Daí a alcunha de poeta: sua produção é rica em harmonia, letra e melodia. A intimidade com a palavra o torna um artesão da linguagem.

A música consagrou Chico como um dos artistas mais prestigiados de nosso país, estando seu nome entre as referências de boa música no cenário internacional. Sua trajetória artística foi marcada por atitudes políticas e tal posicionamento questionador o tornou símbolo de resistência contra a ditadura militar. Suas composições comportam a dimensão social que permeia grande parte de seu repertório, principalmente os arranjos feitos na década de 1970, pois toda música comporta a ideologia de seu compositor. Além disso, os aspectos literários pertinentes à poética de Chico e a proximidade entre letra e música estão presentes no processo de criação, que, segundo o próprio compositor, nascem juntas (WERNECK, 2006, p.106). Dufrenne afirma que a poesia já encerra uma promessa de música (1969, p. 67), o que justificaria a dificuldade de Chico Buarque em compor uma letra para uma melodia composta previamente (*ibid* 2006, 106).

Chico é um artista que faz da palavra um meio, um instrumento, o seu objeto de trabalho cuja potencialidade é revestida de caráter histórico, erótico, ideológico, linguístico, social, político e poético. Esta capacidade de subjugar a palavra, dando-lhe os contornos adequados à harmonia melódica e lexical, dão a Chico o título de poeta ou seria mais apropriado artesão da linguagem? Poesia e música apresentam uma relação muito achegada, assim como a construção de ambas são parecidas – pelo rigor na escolha das palavras e pela preocupação melódica:

[...] a poesia é o tipo de manifestação a mais próxima da música, na medida em que as palavras aí empregadas são exploradas, inclusive, nas suas potencialidades sonoras, "musicais". Ao que tudo indica, na própria raiz do nascimento dessa forma, no mito, ela já era impregnada do dado musical [...]. (MORAES, 1983, p.21)

Entretanto, a relação de nosso poeta com a palavra nem sempre é harmônica, porque Chico passa por períodos longos de escassez, momentos estes que julga serem de secura definitiva. Para Chico, o momento de composição é muito particular, ficando incapaz de compor à frente de outras pessoas (WERNECK, 2006, p. 42). Humberto Werneck descreve o processo de produção de Chico e o que este momento representa em seu íntimo:

[...] o instante de criação é de plenitude. É quando no dizer de Marieta Severo [...] ele vai do inferno ao paraíso. Um processo descreve Marieta, muito doloroso, em que o compositor persegue alguma coisa que não sabe o que é [...]. Primeiro, há a sensação de que não vai conseguir. Depois, a percepção de algo a caminho. “A partir daí, é uma embriaguez.” (2006, p. 118)

A partir da descrição acima, percebemos que o processo de composição é doloroso, para o poeta a composição tem que ser perfeita: rimas e melodias devem estar intrinsecamente sintonizadas, num longo caminho de idas e vindas em que o artista experimenta inúmeras sensações até findar a composição. O sofrimento será sentido a cada nova produção. O ato de compor não provoca apenas satisfação pessoal ao compositor, pois é tarefa feita para os outros homens e todo cuidado na sua produção tem como finalidade atingir um público; por isso há preocupação exaustiva na composição melódica e vocabular:

A música é algo feito por seres humanos e para seres humanos. Ela pode ser considerada uma linguagem inclusive porque se organiza a partir de certos pressupostos (escolha de sons, maneiras de articulá-los, etc.) que garantem a ela aquilo que se poderia chamar de coerência interna. A rigor, para ser uma linguagem, ela não precisa "expressar" alguma coisa que esteja fora dela, pois a música pertence ao universo não verbal. (MORAES, 1983, p.67)

O fazer artístico constitui um momento de luta entre forças internas e externas do criador, e neste embate inúmeras faces vão sendo construídas, vejamos no próximo tópico mais uma das máscaras burqueanas: a social.

3.2. CHICO BUARQUE: COMPROMETIDO COM O SOCIAL

A obra poética de Chico é permeada de uma consciência social ímpar, a qual Antonio Candido define como “uma grande consciência, inserida num enorme talento” (*apud* MENEZES, 2002, p. 239). E é por esta atitude compromissada com sua gente que Chico faz parte da cultura musical e social de nosso país. Conforme mencionado, Chico é filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda (historiador brasileiro, professor, escritor, membro da Academia de Letras, autor de *Raízes do Brasil* – obra na qual faz uma explanação de nossas etnias e sua repercussão na constituição das classes sociais), assim pode-se sugerir que nosso poeta herdou de seu pai a sensibilidade social. A produção cultural de um artista ou de uma época é marcada por fatores externos a sua produção, mas que dentro da obra podem tornar-se a bandeira ideológica do autor. Adélia Bezerra de Menezes faz uma análise desta postura do poeta diante do mundo e de como usa sua arte para lutar por um mundo mais justo:

Toda literatura, toda poesia é, quer queiramos, quer não, engendrada de um solo cultural: histórico, social, político. No entanto, em tempos adversos como o nosso, nunca a grande poesia duplica valores e a ideologia dominantes, mas necessariamente rompe com eles (2002, p. 245)

A poesia de resistência de Chico o tornou um dos maiores defensores de nossos anseios. Para expressar sua insatisfação com o mundo e burlar a censura imposta sobre sua obra, nosso poeta abusa de linguagem simbólica e metaforizada. “Chico confessa que houve épocas em que sua criatividade estava mais voltada para driblar a censura, do que propriamente para sua música” (MENESES, 1980, p. 7), ele levantou a bandeira da justiça a favor dos marginalizados, dos desamparados, dos desfavorecidos, enfim, daqueles que não sabem se defender.

Seja Chico um poeta ou um artesão, a verdade é que encontramos em suas obras imagens ricas em símbolos, uma linguagem formalmente cuidada, a tensão verbal, e um eu lírico sensível e sintonizado com a realidade. Sobre a relação com as questões sociais, Chico Buarque afirma que:

[...] Minha música não é política [...]. Às vezes, tem um conteúdo social. Mas não me considero um cantor de protesto, no sentido usual da palavra.

Claro que as coisas acabam se misturando. O artista não faz, necessariamente, crítica social. Mas a leitura de jornais, a observação do cotidiano, aproveito tudo. A leitura dos jornais, principalmente, é essencial para o meu trabalho. Tanto quanto a fantasia. E com isso vem a fusão, confusão, transfusão. (MENESES, 1980, p. 3)

Tudo isto é consequência da força de seu lirismo. Este talento poético foi observado pelo poeta Carlos Drummond de Andrade diante de *A banda* (1966), primeira composição de sucesso nacional de Chico:

A felicidade geral com que foi recebida a passagem dessa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando jovens e velhos, dá bem a ideia de como vínhamos precisando de amor. (WERNECK, 2006, p. 50)

Apesar da imaturidade artística, Chico conseguiu com *A banda* um lugar privilegiado entre os artistas já consagrados – ganhou admiração nacional e recebeu muitas honras por todo o país – a partir desse momento, ele passa a ser visto como um compositor diferenciado. Facilmente sentimos nas letras das músicas de Chico a essência da poesia, que está presente na epiderme de suas composições, usando para isto uma linguagem rebuscada, ambígua, polissêmica e simbólica.

Chico é um múltiplo artista: compositor, ficcionista, poeta e teatrólogo. Podemos fazer sobre as suas produções artísticas inúmeras leituras de acordo com a essência do trabalho e a intencionalidade do poeta. Sobre este aspecto interpretativo, Júlio Cesar Diniz faz o seguinte comentário:

Há inúmeras possibilidades de leitura da extensa produção-musical de Chico Buarque de Hollanda. A aproximação de sua arte pode ser operada por recortes temáticos que vão do erótico ao político, da mulher ao malandro, do luto à luta, como pode ser observada em inúmeros estudos sobre o compositor. Outro provável caminho tem como eixo articulatório a relação música e sociedade em particular um certo lugar de engajamento político de suas canções lido no espaço da história brasileira recente. (2004, p. 259)

Analisando o comentário acima percebemos que ao definirmos Chico como poeta, estamos limitando seu campo artístico; ao tratá-lo como artesão da linguagem, conseguimos alcançar uma amplitude maior de suas obras. A poesia em Chico está em sua prosa e na sua lírica. Assim, poeta e artesão se encontram sobre o mesmo patamar. Assim, para estudarmos sua poética é necessário antes definir qual o espaço de nossa análise.

Na mídia, principalmente, é comum vermos alguns compositores receberem a alcunha de poetas como meio de prestar homenagem ou como forma de enfatizar sua competência escrita, não se prendendo somente a rima e ao verso. Em Chico, esta alcunha encontrou

significado, pois sua obra como já vimos está permeada de poeticidade. Ele é conformado como poeta pela qualidade lírica de suas canções e por ter sido porta-voz de um tempo e dos dilemas de uma geração (AGUIAR, 1993, p.38). Sobre Chico, como artesão, Diniz nos diz:

O artesão da voz tece na tela textual imagens de um ruído crítico diante do silêncio alienante. Como o galo cabralino, ele, sozinho, não tece uma manhã. Para que o amanhã, metaforizado na manhã tecida entre todos os homens, se levante tenda, se construa toldo, se projete tecido tão aéreo, há que ser lançado pela voz como flecha para a utopia dos desejos. A voz do artista resiste, como Sherazade, ao seu próprio silêncio, lutando contra o tempo, recriando a vida como caleidoscópio das palavras. (2004, p. 271)

A partir dos anos 60, os poetas passam a permear o campo da música, fazem ensaios, poemas e participam como júri nos festivais musicais. A música ganha proporções tão grandes, que se torna objeto de estudo e análise nas universidades. Chico é um dos músicos mais analisados no meio universitário e sua produção artística é instigante; o misto entre poesia e música que compõe seu repertório é elemento que merece estudo, tanto que diversas análises foram e continuam sendo feitas a respeito de sua poética, que vai além do lírico, do feminino, do político e do saudosismo.

A poética de Chico invadiu a nostalgia e resgatou as esperanças de um público que o acompanhou por toda sua trajetória. O artesão da linguagem molda a palavra para materializar a sua experiência lírica, fazendo dela o significante da realidade que o circunda. Chico não é apenas o artesão da linguagem, mas também um poeta social, título recebido a partir de suas canções de protesto, nas quais denuncia a opressão instaurada pelo regime militar. As canções desse período apresentam cunho contestatório, vinculando suposta militância política, mas que principalmente preocupa-se com o homem do povo. É o caso de *Construção*, de 1971, a canção narra a saga de um operário, cujas atividades são executadas automaticamente:

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a última
 E cada filho seu como se fosse o único
 E atravessou a rua com seu passe tímido
 Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
 Sentou pra descansar como se fosse sábado³²

³² HOLLANDA, Chico Buarque de. *Construção*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1971. WERNECK, 2006, p. 190

Esta canção apresenta também a habilidade de Chico em lapidar as palavras, ao terminar todos os versos com uma proparoxítona. Percebemos o rigor na composição estética, mas sem perder a essência da denúncia. Chico uniu na mesma esfera poesia, política e melodia, sem que uma sobressaísse sobre as demais. Sobre esta canção Menezes diz que: “[...] a dimensão social toma existência, na poesia, através da linguagem [...] a linguagem é uma mediação entre o homem e a sociedade [...] o social emergiu com tamanha força” (2002, p. 146). Não podemos apartar o poético do social e da melodia que compõe a arte de Chico, pois estes se correlacionam.

Chico caracteriza-se como um poeta social por mostrar-se preocupado com as causas reais. É fácil encontrar em suas composições personagens mutilados pela sociedade: mulheres, prostitutas, malandros, enfim figuras que sintetizam os marginalizados. O poeta desnuda a sociedade, evidenciando as mais sórdidas crueldades que há por detrás da superfície civilizada. Chico centraliza o homem como sendo o personagem principal do drama poético. A definição de artesão da linguagem se enquadra em Chico, pois como ele próprio declarou em uma entrevista “tudo que é ligado à palavra me interessa”. Essa relação entre Chico e as palavras pode ser verificada em todas as suas vertentes artísticas: canção, ficção, teatro, poesia (MENEZES, 2002, p. 81).

Esta relação com a palavra busca inspiração no cotidiano do povo, nas relações simples da vida. A partir daí, Hollanda manipula as palavras para delas extrair a essência daqueles que visa representar em suas canções, executa jogos verbais construídos pela escolha criteriosa das palavras que serão usadas para expressar os sentimentos das personagens de sua criação poética. É o que podemos constatar em *Construção*, anteriormente citado.

Após todas as reflexões feitas sobre Chico Buarque chegamos à conclusão de que não podemos separar em sua obra o artesão do poeta, pois ambos se completam. Portanto, seja artesão ou poeta a palavra é para ele instrumento de arte, carregada de múltiplas significações. Embora neste terceiro capítulo tenham sido citados inúmeros estudiosos ressaltando a competência artística de Chico Buarque, não podemos esquecer que assim como os demais artistas, Chico não é uma unanimidade, recebeu várias críticas negativas. Dentre os principais sensores destaca-se Wilson Martins, este direciona suas apreciações contrárias à fase romancista, segundo Martins, Buarque é um cantor popularíssimo, mas faz literatura de amador.³³

³³ JORNAL DE POESIAS

< <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ncouri01c.html> > Acesso em: 16 dez. 2012

Na década de 1990, o poeta Bruno Tolentino criticou ferozmente os concretistas e os compositores Caetano Veloso e Chico Buarque, nomes já renomados da MPB. Tolentino irritou-se, especialmente, com a produção romancista de Chico Buarque, além de desconsiderar as teses acadêmicas a respeito do compositor que para o sensor não tem relevância artística que mereçam pesquisa científica.³⁴

Finalizamos este capítulo ressaltando as competências artísticas de Chico Buarque, bem como a construção de inúmeras máscaras para compor os universos lírico e engajado nos quais o compositor enaltece as figuras marginalizadas socialmente, situando sua poética entre os cenários artístico e social. Entretanto, como visto, a obra buarquiana também recebeu apreciações negativas, exemplificadas aqui com Martins e Tolentino. Após todas as considerações mencionadas anteriormente, veremos no capítulo a seguir as análises feitas sobre as canções que estabelecem intersecção entre a carnavalização medieval e contemporânea.

³⁴ TIRO DE LETRA

< <http://www.tirodeletra.com.br/relacoes/ChicoBuarquedeHollandapWilsonMartinsCDA.htm> > Acesso em 14 de Nov. de 2012

IV

**HERANÇA DA CARNAVALIZAÇÃO
MEDIEVAL NO CANCIONEIRO DE CHICO
BUARQUE DE HOLLANDA**

4. HERANÇA DA CARNAVALIZAÇÃO MEDIEVAL NO CANCIONEIRO DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

A seguir analisaremos nove canções, cuja temática circunda em torno do carnaval. As canções-poemas foram produzidas entre 1964 e 1984, vinte anos de composições que atravessam décadas de transformações sociais, políticas, filosóficas e culturais. Tais mudanças podem ser percebidas nos arranjos melódicos, bem como uma versificação mais arrojada de Hollanda. O objetivo da análise é perceber as intersecções entre o carnaval medieval e contemporâneo que prevaleceram durante séculos e que hoje constituem nossas heranças culturais.

Visto nos primeiros capítulos a descrição do carnaval medieval, descrito por Bakhtin a partir das obras de François Rabelais: período de realização, espaço, linguagem, ornamentos, símbolos, etc. Características pertinentes ao folguedo e que permanecem até hoje, embora haja resquícios medievais do carnaval de outrora, essa festa perdeu ao longo dos tempos sua principal característica: o confronto da morte e renascimento. O carnaval contemporâneo não tem mais o caráter regenerador, se dantes o homem se apropriava de imagens escatológicas visando renovar-se, hoje o propósito é puramente carnal.

Na Idade Média o carnaval era realizado várias vezes durante o ano, principalmente, após as colheitas como forma de comemorar e agradecer a “intervenção divina”. Na contemporaneidade, o festejo tem período determinado, comemorado uma vez ao ano, antes da quaresma. Entretanto, durante a análise das canções veremos que por vezes o carnaval possui um tempo subjetivo, alheio a normas pré-estabelecidas.

Na Idade Média o carnaval possuía linguagem própria carregada de múltiplos significados e simbologia, palavreado rico de termos grosseiros e de injuriosos. Expressões usadas para compor a crítica social, visando matar o homem velho para o nascimento de um novo homem. Tal simulação pode ser sintetizada pelos seguintes opostos: morte/ nascimento, velho/ novo.

As características do carnaval medieval descritos nos parágrafos anteriores e já analisados com mais detalhes nos primeiros capítulos são exemplos das reminiscências culturais que originaram a maior festa mundial, e que no Brasil diferenciou-se das demais manifestações realizadas noutras nações. A seguir veremos a análise de nove poemas-canções buscando confirmar nossas hipóteses a respeito do carnaval, observando as peculiaridades que as distinguem e as aproximam do carnaval de Rabelais.

4.1. TEM MAIS SAMBA

Chico Buarque considera a canção *Tem mais samba*³⁵ um marco zero de sua carreira profissional (HOMEM, 2009, p. 18). A composição foi encomendada para o show *Balanço de Orfeu* que estreou em dezembro de 1964, em São Paulo. A música, no espetáculo, marcaria o fim do confronto entre a Bossa Nova e a Jovem Guarda, assinalando a vitória da primeira. O título, *Tem mais samba*, é uma sentença de temporalidade presente que marca a prolongamento do samba, como se esse fosse inesgotável, reforçando o valor dele em detrimento do outro ritmo, objetivo da composição.

Tem mais samba, segundo Anazildo V. Silva (2010, p. 37) é um poema autorreferencial que inaugurou o projeto buarqueano por ser a primeira canção oficial que exaltava a Bossa Nova. Com isso, temos textualmente na canção a valorização do samba, intensificado no início dos dez primeiros versos pela expressão “Tem mais samba...”. Segundo o qual o samba está presente em tudo, em menor ou maior gradação, a expressão “tem mais” opõem-se, implicitamente, a “tem menos”, correspondendo ao comparativo de superioridade entre os termos “encontro” e “espera”, “maldade” e “ferida”, “no porto” e “na vela”, “perdão” e “despedida”, “nas mãos” e “nos olhos”, “no chão” e “na lua”. Pode-se inferir que “ferida” na canção significaria cicatrização, o fim, o término. E a expressão “nas mãos” representaria o contato físico, frequente entre os foliões. Entre “chão” e “lua” se opõem as ideias de realidade e fantasia, principal essência de *Tem mais samba*.

A partir do sétimo verso a poética se volta para a relação homem/samba. Há comparações subentendidas como “Tem mais samba no homem que trabalha”³⁶ que se opõe ao homem ocioso; “Tem mais samba no som que vem da rua”³⁷, contrapondo-se ao som dos espaços fechados; “Tem mais samba no pranto de quem chora”³⁸ em detrimento daqueles que não sofrem; e “Tem mais samba no pranto de quem vê”³⁹ do que no pranto que não se vê. Importante ressaltar que esses versos se referem a situações e locais coletivos, espaços públicos, ambientes tipicamente carnavalescos.

³⁵ BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Musical Arlequim Ltda, 1966.
Letra retira de WERNECK, 2006, p. 135

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

A poética de *Tem mais samba* versa sobre a concepção mítico-mágica (SILVA, 2010, p. 37). O ritmo se refere ao bom samba que está em tudo, “não tem lugar nem hora”⁴⁰, exaltado como remédio para os sofrimentos em: “Vem que passa/ Teu sofrer”⁴¹, condicionado a habilidade de dançar “Se todo mundo sambasse/ Seria tão fácil viver”⁴². As oposições corroboram para a construção objetiva de uma poética que trata da relação do samba, enquanto espaço mágico, em contraposição a uma realidade repressora.

Em *Tem mais samba* o carnaval se expande a inúmeros significados de duas áreas semânticas opostas: aproximação *versus* afastamento (SILVA, 2010, p. 38), o que é anunciado logo no primeiro verso “Tem mais samba no *encontro* que na *espera*”⁴³ (grifo meu). Esses grupos são marcados pela coletividade e pelo isolamento, pois o carnaval é a festa que aproxima, por isso tem a praça pública como local propício à confraternização, ao contato íntimo e carnal (BAKHTIN, 2008, p. 133), compondo assim o campo semântico positivo que se opõe diretamente a semântica negativa do afastamento (SILVA, 2010, p. 39). Vejamos um esquema que sintetiza a oposição descrita acima:

APROXIMAÇÃO		AFASTAMENTO
Encontro	↔	Espera
Maldade	↔	Ferida
Porto	↔	Vela
Perdão	↔	Despedida
Nas mãos	↔	Nos olhos
No chão	↔	Na lua

O esquema acima é composto por expressões antitéticas. Os termos “encontro”, “maldade”, “perdão” e “nas mãos” representam os aspectos humanos que favorecem a aproximação. E em “porto” e “no chão” se tem os ambientes que beneficiam as relações comuns. A poesia, tal como a música, objetiva a aproximação e não o contrário (SILVA, 2010, p. 39), por isso para o poeta, o samba seria um ritmo mítico que transporta o homem para um espaço mágico. Os elementos da segunda coluna se remetem a uma poética melancólica, que diverge do clima carnavalesco, por exemplo: “ferida” se refere à mágoa, o processo de cicatrização; “Espera” e “Despedida” relacionam-se ao isolamento; “Vela” a partida; “Nos olhos” e “Na lua” reforçam a ideia de distanciamento.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² WERNECK, 2006, p. 135

⁴³ *Ibid.*

Segundo Silva (1974, p. 22) em *Tem mais samba*, o samba constitui a poesia e a matéria da poesia, logo, poderíamos classificá-la como metalinguística. Remonta o carnaval medieval, período mítico de liberdades individuais, mas que favorecem o encontro e propiciam os contatos físicos. A canção evoca o samba, enaltece o carnaval como espaço/tempo mágico que aproximam pelo ritmo. É importante assinalar também que as expressões que aproximam tratam da pluralidade, ao contrário dos termos que versam sobre o afastamento, marcado por ações singulares. O poeta aponta dois caminhos: a identificação *versus* a diferenciação (SILVA, 1974, p. 23), mas evidencia sua opção pelo samba e exalta sua poética humana que se realiza na pluralidade das cores, formas, raças e credos.

4.2. SONHO DE CARNAVAL

*Sonho de carnaval*⁴⁴ data de 1965 e faz parte do primeiro LP de Chico Buarque. Composição produzida para participar do I Festival Nacional de Música Popular Brasileira da TV Excelsior do mesmo ano, foi interpretada por Geraldo Vandré, mas não ficou nem entre as cinco primeiras (HOMEM, 2009, p. 21).

A canção marca o espaço de transição de Chico Buarque como compositor e cantor, demarcando seu lugar como artista, pois até esse momento ainda tinha mais a marca do entretenimento, sobre esse período Chico Buarque afirma que:

A mudança começou com “Sonho de Carnaval”, embora haja ainda umas duas ou três músicas anteriores a isso que eu ainda considero [...]. Em seguida veio “Pedro pedreiro”, que acho que já é uma nova fase, porque eu já me preocupava e sentia que era uma coisa mais minha. (HOMEM, 2009, p. 22)

A canção-poema é composta por dezessete versos divididos em quatro estrofes. Nessa composição o carnaval é apresentado como um sonho, em que os desejos oníricos são realizados num espaço mítico e eufórico. O carnaval é a festa das multidões, pois reúne inúmeros desconhecidos num mesmo ambiente, transitando na mesma direção. O carnaval aproxima, une, aglomera, torna familiar os que dantes eram estranhos, por isso, caracteriza-se como sonho.

Mas o primeiro verso, há uma advertência “Carnaval, desengano”⁴⁵ sobre a efemeridade do cortejo e sobre tudo que nele ocorre, pois a festa se caracteriza pela ilusão. O

⁴⁴ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Musical Arlequim Ltda, 1966
WERNECK, 2006, p. 144.

⁴⁵ *Ibid.*

eu-lírico entrega-se a festa, mas tem consciência de que a vida oficial o espera, como mostra o verso “Deixei a dor em casa me esperando”⁴⁶, pois nesse espetáculo não há espaço para o sofrer, visto que a alegria sobressai às dores. Entretanto, é uma supremacia fugaz. Os termos “brinquei”, “gritei” e “fui vestido de rei” marcam a euforia do eu lírico e o caráter lúdico da folia. E na metáfora “Quarta-feira sempre desce o pano”⁴⁷, o poeta determina o fim da festa como o desfecho de um espetáculo em que cada folião escolhe o seu personagem para encenar.

A segunda estrofe também inicia com o verso “Carnaval, desengano”⁴⁸ para reforçar a ideia de ilusão passageira. Na mesma estrofe, o erotismo novamente é manifestado pela imagem feminina da “morena”, conforme mencionado em outras canções, que deixa o eu-lírico “sonhando”. Mas não se trata de uma paixão platônica, pois a carnalidade latente se expressa no verso “mão na mão, pé no chão”⁴⁹. Comumente, as pessoas são lembradas pelas características físicas, tal é a efemeridade das relações amorosas, e novamente na “Quarta-feira sempre desce o pano”. O advérbio “hoje” marca o tempo presente e o retorno à vida oficial, longe da folia e dos amores carnavalescos porque “Hoje nem lembra não”⁵⁰, tudo foi sonho e o vivido é apenas uma remota lembrança.

A palavra *desengano* presente no primeiro verso, se destaca pela carga semântica dentro da poética suscitada na canção-poema. Desengano é um substantivo masculino formado por derivação prefixal (BECHARA, 2009, p. 366): *des* (prefixo latino = ideia de negação) + *engano* (*s.m.*, que significa falta de verdade). Assim, a ideia de carnaval como sonho, é simultânea a ideia de não engano, ou seja, de verdade, conclui-se, então, que o eu lírico possui consciência da efemeridade do momento e das relações nela estabelecidas.

A terceira estrofe descreve a euforia coletiva, a pluralidade da festa “Era uma canção, um só cordão”⁵¹. Cordão é um adereço formado pela ligação entre vários elos, da mesma forma que os homens são interligados por “uma vontade”⁵² que governa o carnaval a “De tomar a mão/ De cada irmão pela cidade”⁵³, versos estes que reforçam a ideia de união.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ WERNECK, 2006, p. 144.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

Por fim, a última estrofe caracteriza o carnaval com um novo sentimento, a “esperança”, que resgata uma gente que hoje vive na “lembança”, mas que possa abandonar a tristeza e entrar na dança assim como as crianças.

Novamente, nesta canção a carnavalização medieval se faz presente por constituir um espaço exceção, em que as convenções sociais e as hierarquias são suspensas, pois o carnaval permite comportamentos inusitados e as relações amorosas são livres de todo e qualquer compromisso. O erotismo também se manifesta, e as esperanças em dias prósperos são renovadas, mesmo que constitua um ciclo passageiro. Além disso, a composição sintetiza uma poética moderna sob uma aparente construção romântica.

Os termos “evolução” e “estandarte” fazem alusão ao grande carnaval descrito por Felipe Ferreira como uma festa organizada, presente nos carnavais modernos. Fato que o diferencia do carnaval medieval, cuja prática espontânea acontecia em praça pública a partir da reunião dos brincantes. Mas consonante a era medieval *Sonho de carnaval* constitui um momento mítico, de liberdade provisória em que um novo homem renascerá, entretanto, não se busca um novo homem, mas um homem novo que usufrua carnalmente desse espaço mítico.

4.3. AMANHÃ, NINGUÉM SABE

*Amanhã, ninguém sabe*⁵⁴ foi composta em 1966. O título é uma incógnita sobre o amanhã, onde é enfatizado a entrega ao acaso e dá-se primordial importância ao agora. O eu lírico negligencia as obrigações do mundo oficial em detrimento do carnaval. É cantada em quarenta e dois versos, divididos em seis estrofes com métrica irregular, e embora haja rima, essas não se destacam na melodia, nem na leitura. Há estâncias com oito e seis versos, alternando-se, talvez pelo fato de que a canção seja uma tentativa de mudar o ciclo normal da vida: hoje/amanhã (MENESES, 2002, p. 62).

A canção começa com os versos “Hoje, eu quero/ Fazer o meu carnaval”⁵⁵ e o eu-lírico, subjetivamente, mostra-se envolvido pela festa “Mas se o samba quer que eu prossiga/ Eu não contrário não”⁵⁶. Suas vontades individuais sucumbem ao samba, do qual não abre mão, e dessa forma, o samba “redimensiona o próprio tempo do cotidiano” (SILVA, 1974, p. 26). “O processo de diferenciação do cotidiano se projeta fora do tempo” (*Ibid.* p. 35)

⁵⁴ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Musical Arlequim Ltda, 1966
WERNECK, 2006, p. 146.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

A segunda estrofe inicia com o verso “Amanhã, ninguém sabe”⁵⁷, implicitamente valoriza o hoje em oposição ao amanhã e suas inúmeras possibilidades, pois o agora é fugaz, por isso a necessidade de vivê-lo intensamente, conforme mostrado no verso “Traga-me um violão/ Antes que o amor acabe”⁵⁸. Os amores se vão com o carnaval, daí a urgência de vivenciá-lo.

As estâncias com oito versos iniciam com o advérbio *hoje* e os de seis versos com o advérbio *amanhã*. O terceiro bloco faz referência ao ritmo, destacado nos termos “violão”, “batucada”, “evolução” e “samba”, elementos característicos do carnaval. Esses elementos se opõem às expressões “cala” e “tristeza”, que representariam o mundo oficial. A euforia carnavalesca é marcada com o verbo “ferver” que caracteriza o espírito dos foliões como destacam os versos “Quero ver a tristeza de parte/ Quero ver o samba ferver/ No corpo da porta-estandarte/ Que o meu violão vai trazer”⁵⁹.

A quarta estrofe, novamente, valoriza a urgência do momento. E, nesse, a pressa se destina a “morena”, “traga-me a morena/ Antes que o amor acabe”⁶⁰, sendo essa figura feminina a marca poética moderna, um amor carnalizado, sem pretensão de continuidade, não a sequer a preocupação de diferenciá-la das demais mulheres da festa, pois a figura feminina constitui apenas um objeto de prazer, do qual se tem pressa em usá-lo.

A penúltima estância resgata os elementos mencionados, anteriormente, na canção (“violão”, “morena”) que se destacam na festa. O eu-lírico pode realizar sua festa “Hoje, pena/ Seria esperar em vão/ Eu já tenho uma morena/ Eu já tenho um violão”⁶¹. Dessa forma a “roda” continua e “a banda vai passar”⁶², relembrando *A banda* que passava trazendo encanto aqueles que estavam tristes.

No verso “Eu quero cantar o amor”⁶³, o verbo *querer* no presente ratifica o seu valor, sendo cantado em toda a composição. Enfatiza também que “No peito de um cantador” sempre haverá espaço para mais um samba, dando continuidade a festa; até porque “Amanhã, ninguém sabe”⁶⁴. Nessa canção, o carnaval também constitui um estado de exceção (SANT’ANNA, 2004, p. 170).

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² WERNECK, 2006, p. 146.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

O advérbio *hoje* enfatiza a importância do agora, do momento, valor intensificado pela maioria dos verbos que estão no presente do indicativo: “quero”, “espero”, “compro”, “abro”, “faço”, “tenho”. Embora haja três estrofes iniciadas com o advérbio *amanhã*, ao longo dessas estâncias ainda prevalece o tempo presente. O *amanhã* é apenas uma ideia da qual o eu lírico mostra-se alheio.

O verso “Amanhã, ninguém sabe”, revela o descompromisso e irresponsabilidade do eu lírico. Pode-se pressupor a partir desse verso a presença de uma figura marcante do carnaval: o malandro. Embora não seja mencionado, o percebemos nas atitudes do eu lírico: ousadia, insensatez, valorização do agora, apelo sexual. Tais características tornam essa figura um ser folclórico, e que está intrinsecamente ligado ao carnaval moderno.

Amanhã, ninguém sabe é uma canção-poema inserida dentre as canções líricas, constituindo um espaço exceção, por tal predicado assemelha-se ao carnaval medieval, no qual suspendia as divisões hierárquicas, bem como a encenação dos destronamentos. Entretanto, não há caráter regenerador, o espaço exceção caracteriza-se unicamente pela interrupção dos dias comuns. O pronome indefinido *ninguém* exemplifica o sentimento de liberdade expressado pelo eu lírico. O *amanhã* poderia ser um adiamento das responsabilidades, um prolongamento do agora. A valorização do agora em detrimento do depois é uma característica medieval que persiste até a atualidade, mesmo que para o malandro de hoje, esse momento não constitua oportunidade de renovar-se e regenerar-se como para o homem de outrora.

4.4. NOITE DOS MASCARADOS

*Noite dos mascarados*⁶⁵, de 1966, foi composta para o musical *Meu refrão*. Nessa canção, Chico Buarque traz à cena o casal carnavalesco mais tradicional: Pierrô e Colombina. A composição possui trinta e nove versos divididos em três estâncias; não há simetria com relação a quantidade de versos, assim as estrofes terão nove, dezesseis e quatorze versos, respectivamente. A canção poderia ser classificada como uma peça teatral, onde cada estrofe corresponderia a um ato, pois nessa encenação o tempo cronológico se rende à magia do carnaval (CAVALCANTI, 2007, p. 143):

1ª Estrofe: apresentação dos enamorados;

2ª Estrofe: sedução;

⁶⁵ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Musical Arlequim Ltda, 1967. V. 2 WERNECK, 2006, p. 150-1.

3ª Estrofe: consumação da relação.

A composição é marcada por um diálogo entre duas vozes, uma masculina e outra feminina, que ao longo da canção desenvolvem um jogo de sedução. Nesta canção o eu-lírico masculino se define como seresteiro, poeta, cantor, músico que nada em dinheiro, nascido para sambar, “durante muito tempo a poesia foi destinada a voz e ao ouvido” (CAVALCANTI, 2007, p. 51). O eu-lírico feminino se caracteriza como zombadora do amor, violonista, não tem dinheiro, e como alguém que hoje não sabe sambar, mas dantes foi porta-estandarte. Os personagens são originários da Itália do século XVI, quando eram comuns grupos de teatro populares realizarem apresentações pelas ruas.⁶⁶

O título da canção induz o ouvinte/leitor a acreditar que se trata de uma canção romântica, ideia que se desenvolve ao longo da primeira estrofe “Quem é você?/ Adivinha se gosta de mim/ Hoje os dois mascarados/ Procuram os seus namorados”⁶⁷. A canção tem uma melodia lenta com pequenas pausas, alternando a fala dos interlocutores, tempo para dar a resposta a uma proposta recém-chegada, assim como numa conversa comum. No final da mesma estrofe, entretanto, o clima romântico vai adquirindo nuances mais eróticas como nos versos: “Quem é você, diga logo/ Que eu quero saber o seu jogo/ que eu quero morrer no seu bloco/ Que eu quero me arder no seu fogo”⁶⁸.

Como já visto no primeiro capítulo sobre a linguagem blasfematória (BAKHTIN, 2008, p. 15), o universo carnavalesco possui linguagem própria, sendo comum encontrarmos termos grosseiros, obscenos e eróticos. E como analisado em *Não existe pecado ao sul do equador*, verificamos que o vocabulário de Chico Buarque é mais sutil, o erotismo e as obscenidades são apenas sugeridas, assim como em *Noite dos mascarados*, a exemplo do verso “quero me arder no seu fogo”⁶⁹. Nas duas últimas estrofes, o amor é carnal, pois os amantes procuram numa noite de carnaval viver uma aventura amorosa, conscientes da efemeridade da relação que, comumente, se restringe a uma única noite. As fantasias citadas na música, Pierrô e Colombina, sugerem a procura de um parceiro amoroso, uma vez que, a existência de um pressupõe o outro, corroborando para a construção da banalização das relações carnavalescas.

Em *Noite dos mascarados*, a poética é simplista, posto que se trata de um diálogo entre um casal folião em noite de carnaval. O colóquio se desenrola em meio a sensualidade e

⁶⁶ UM POUCO DE CULTURA

<<http://umpoucodecultura.wordpress.com/2008/02/04/pierrot-arlequim-e-colombina/>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

⁶⁷ *Ibid.* 2006, p. 150.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

ao erotismo dos brincantes que tem suas identidades protegidas pelas máscaras. Os disfarces suscitam um matiz social, em que os brincantes assumem uma personagem, e por meio dela se escondem de si mesmas em certas situações, ou mesmo, por toda uma vida. As fantasias suspendem as divisões sociais, em detrimento da momentânea invisibilidade social. Assim sendo, a alegria substitui a tristeza da vida sofrida “Amanhã tudo volta ao normal”⁷⁰.

Nessa canção temos a presença das máscaras, elemento essencial no carnaval medieval possuidoras de múltiplos significados (BAKHTIN, 2008, p. 35). Utilizadas para compor o clima de sedução e mistério, as máscaras protegiam as identidades na mesma proporção que davam liberdade aos foliões para concretizar suas fantasias, como evidenciam os versos: “Hoje os dois namorados/ Procuram seus namorados/ Perguntando assim: Quem é você, diga logo/ Que eu quero saber o seu jogo”⁷¹. As máscaras compõem o rito do jogo amoroso da conquista carnal enfatizado no verso “Que eu quero me arder no seu fogo”⁷².

A máscara oculta, transforma, libera e permite. As identidades protegidas possibilitam aos brincantes mostrar comportamentos inusitados e imprevistos. Embora, os amantes sejam estranhos um ao outro, as máscaras dão a sensação de permissão, e com elas as barreiras sociais são rompidas, concedendo aos indivíduos separados pelas questões socioculturais contato livre e familiar. Pois, conforme Bakhtin (2008, p. 172), durante o carnaval medieval, as pessoas eram destronadas de suas posições sociais, aproximando os indivíduos.

A última estrofe inicia com o verso “Mas é carnaval”⁷³, como se isso bastasse para justificar todo comportamento inusitado. Nessa estrofe, não interessa mais aos mascarados desvendar a identidade do outro: “Não me diga quem é você/ Amanhã tudo volta ao normal”. O importante é viver o momento, sem preocupações com o amanhã, pois o que se vive no carnaval, fica no carnaval, daí o desejo de vivê-lo na sua plenitude, de aproveitar os dias carnavalescos, de “Deixa a festa acabar/ Deixa o barco correr/ Deixa o dia raiar”⁷⁴. O erotismo fica mais evidente nos versos “Que hoje eu sou/ Da maneira que você me quer/ O que você pedi/ Eu lhe dou”⁷⁵, materializando a entrega dos foliões aos prazeres carnavais com alguém desconhecido: “Seja você quem for/ seja o Deus quiser”.

Como mencionado anteriormente, a herança do carnaval medieval que se destaca em *Noite dos mascarados* é o uso das máscaras, segundo Bakhtin o uso delas durante os

⁷⁰ *Ibid.* p. 151

⁷¹ *Ibid.* p. 150

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.* p. 151

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

carnavais eram carregadas de múltiplos significados, principalmente da morte e renascimento. As máscaras simbolizavam o pior do homem, as imagens grotescas expunham o homem velho, na busca de resgatá-los para uma nova vida. Mas, diferentemente da Idade Média, hoje, as máscaras não possuem caráter regenerador. Nesta canção, as máscaras são usadas para compor uma personagem, para seduzir, para criar um clima misterioso entre amantes. Há intersecções entre os carnavais medievais e os de hoje, entretanto, as mudanças mais sentidas e visíveis relacionam-se as simbologias que foram alteradas ou simplesmente desaparecem.

4.5. RODA VIVA

Em 1967, Chico Buarque escreve a peça *Roda viva*, o espetáculo, inicialmente, não tinha pretensões políticas, mas refletia sobre o ambiente artístico, descrevia a trajetória do cantor Benedito Silva, do sucesso televisivo à decadência, e manifestava um romantismo revolucionário ou a busca pelo autêntico homem nacional (MACIEL, 2004, 232). A encenação ficou por conta do diretor José Celso Martinez Correa, que acreditava que a função do teatro era provocar a plateia, e com tal propósito e de comum acordo com Chico Buarque, acrescentou a *Roda viva* nuances políticas (HOMEM, 2009, p.55), características que contribuíram para desmistificar a imagem de “bom moço” que até então Chico Buarque tinha:

Vitorioso em festivais, vivendo o auge da popularidade, com sua música tocando em todas as rádios e sua figura brilhando em todos os palcos, Chico começou a ganhar, à sua revelia, a falsa imagem de belo moço de família, talentoso e bem comportado. Então, iniciando um processo de desmitificação dessa imagem, que continuaria na etapa seguinte de sua carreira, o compositor fez a pessimista canção “Roda viva” e a peça teatral homônima, que seria encenada de forma chocante e provocadora pelo diretor José Celso Martinez Corrêa. (SEVERIANO, 2009, p. 365)

A primeira temporada de *Roda viva* foi um sucesso, tornando-se símbolo de resistência contra a ditadura. Mas o sucesso durou pouco, pois em julho do mesmo ano, em São Paulo, o Comando de Caça aos Comunistas - CCC - invadiu o teatro Galpão, agredindo artistas e destruindo o cenário. No dia seguinte, Chico Buarque e o elenco da peça começaram um movimento organizado em defesa de *Roda viva* e contra a censura nos palcos brasileiros⁷⁶. A trilha sonora da peça se destacou com a canção *Roda viva*⁷⁷, mesmo título do espetáculo,

⁷⁶ CHICO BUARQUE

<<http://chicobuarque.com.br/construcao/index.html>> Acesso em: 14 jan. 2011

⁷⁷ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Musical Arlequim Ltda, 1968. V. 3.

que concorreu ao III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em outubro de 1967. Recebendo a terceira colocação, a peça ficou atrás da vencedora *Ponteiro*, de Edu Lobo-Capinan e de *Domingo no parque* de Gilberto Gil (HOMEM., 2009, 57).

A canção-poema é composta por quatro estrofes com oito versos cada; apresenta rigor técnico na construção dos versos e o esquema rimático é idêntico em todas as estâncias, sendo separadas pela que repetição do refrão “Roda mundo, roda gigante/ Roda moinho, roda pião/ O tempo rodou num instante/ Nas voltas do meu coração”, que intensifica a poética pessimista que permeia a composição. A composição é a própria “conscientização do fazer poético transformada em matéria do poema” (SILVA, 1974, p. 45).

O substantivo *gente*, no primeiro verso “Tem dias que a gente se sente”⁷⁸, revela a poética social, voltada para o contexto político do final da década de 1960. E o eu-lírico se sente pequeno diante da grandiosidade do mundo, bem como impotente perante as transformações sociais e políticas que regem a vida. Os verbos “partiu”, “morreu” e “estancou”, nos primeiros versos da canção-poema, exemplificam a inércia e a passividade ante as mudanças, a vida e os homens se modificaram, mas sem consonância. O eu lírico deseja escrever sua própria história “A gente quer ter voz ativa/ No nosso destino mandar”⁷⁹, mas tudo se esvai com a chegada da “roda viva” inexorável que “carrega do destino”.

O verso “A gente vai contra a corrente”⁸⁰ inicia a segunda estrofe, demonstrando que a “gente” vai na contramão da vida, tentando encontrar novos caminhos para exercer o livre arbítrio. Para expor tal propósito, o poeta utiliza a imagem aquática da “corrente”, cuja força avassaladora carrega tudo consigo, a metáfora continua com os versos “Na volta do barco é que sente/ O quanto deixou de cumprir”⁸¹, ressaltando metaforicamente a potência implacável da água que não espera por ninguém, seguindo seu curso e conduzindo, na mesma velocidade, todos que nela se encontram. O ambiente aquático adentra o espaço terrestre, representado pelo cultivo de uma roseira, essa planta típica de jardins que embeleza pelas formas e pelo aroma, considerada pelos enamorados a imagem síntese do amor, beleza, delicadeza e fragilidade. Existem inúmeros mitos sobre as rosas⁸², mas o mais pertinente é o simbolismo do amor e, por isso, muitas pessoas têm o hábito de presentear a quem amam com uma rosa, mas, eis a “roda viva” que, também, carrega a roseira e com ela a esperança de dias prósperos.

WERNECK, 2006, p. 161.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ WERNECK, 2006, p. 161

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² BRASIL ESCOLA

<<http://www.brasilescola.com/mitologia/o-simbolismo-rosa.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2012

A terceira estrofe adentra na poética carnavalesca, sintetizada pela “saia da mulata”⁸³, imagem que suscita a sensualidade da mulher brasileira advinda, mais comumente, de classe baixa, “saia” que já não roda. Retomemos a era medieval, em que no período carnavalesco se comungava o sério e o cômico no mesmo espaço público⁸⁴, aqui, entretanto, a rua não é mais espaço de “serenata”, “roda de samba” ou de “cantar”, os homens são emudecidos pela “roda viva” que “carrega a viola pra lá”⁸⁵. O carnaval perdeu a conotação do sério da Idade Média (DAMATTA, 1997, 273), sendo visto, preconceituosamente, como um espaço de desocupados. A “roda viva” consumiu o cantar e o dançar da mulata, a rua não é espaço de liberdade e impera a imposição do silêncio.

A quarta estrofe retoma os elementos poéticos “roseira”, “samba” e “viola” que representam o lirismo livre de toda e qualquer imposição, mas em *Roda viva* esses elementos são usurpados violentamente. A canção de temática contestatória reflete sobre a situação do homem, submetido à “roda viva”, entendida aqui como a vida que implacavelmente carrega os sonhos: “destino”, “roseira”, “viola”, “saudade”. A “roda viva” é a força do tempo que destrói o lirismo, inibindo a iniciativa e autonomia dos indivíduos. Os substantivos “fogueira”, “ilusão”, “brisa” e “tempo” reforçam a efemeridade da vida e a saudade é o sentimento que prevalece diante de tudo o que é perdido, levado ou arrancado do eu lírico.

A temática pessimista dos versos culmina com o refrão “Roda mundo, roda gigante/ Roda moinho, roda pião/ O tempo rodou num instante/ Nas voltas do meu coração”⁸⁶. Esses versos intensificam o clima negativo que rege a canção-poema, dissolve as esperanças em dias ditosos, por isso, sua repetição após cada estância. O refrão é sempre antecedido pelo mesmo verso “mas eis que chega a roda viva/ e carrega...”⁸⁷ (“destino”, “roseira”, “viola”, “saudade”). Este verso é a síntese da vida: esmagadora que carrega o lirismo, conduz o homem a deixar-se levar pela engrenagem que move o mundo e rouba-lhe a capacidade de decidir sobre seu próprio destino, não considera as peculiaridades pessoais. Sentimento captado pelo poeta e transcrito como meio de denunciar a inércia do homem frente à vida: tudo aceita, nada questiona (AGUIAR, 1993, p.40).

O refrão começa com a imagem “Roda mundo”, como se o mundo fosse uma grande roda que gira independente de regras ou leis sociais; porém, a natureza governa sobre tudo, regendo o tempo destemido e incontrolável, a partir da imagem maior, a de que as metáforas

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ BAKHTIN, 2008, p. 82

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ WERNECK, 2006, p.161

⁸⁷ *Ibid.*

da vida vão gradativamente diminuindo: “roda gigante”, “roda moinho”, “roda pião”, todas essas imagens são engrenagens que dependem do homem para funcionar. O homem entra na roda gigante e com ela gira, acompanhando a mesma rotação. A “roda moinho” é um engenho movido pela força da água ou do vento, que mói ou tritura cereais, está a serviço do homem, que o controla. A “Roda pião” se refere ao brinquedo giratório que se movimenta mediante a ação do homem. Mas essas três máquinas estão inseridas na roda maior, “roda mundo” na “roda viva”, que não é regida por ninguém, por mais que o homem crie regras e aparelhos, os indivíduos serão sempre submetidos ao mundo e ao tempo. Mas, em *Roda viva*, o instrumento que realmente controla os homens é a conjuntura social, a verdadeira manipuladora das vontades e dos anseios.

Silva (1974, p. 45) assinala que a composição *Roda viva* é um processo criativo descentralizado da subjetividade, método este que culmina num novo fazer poético pautado numa estrutura antitética de narrativa-lírica, cuja construção se faz a partir do *eu* na tentativa de se afastar de um período, dinamizado pelos verbos “partiu”, “morreu” e “carregou” que, paradoxalmente, o aproximam do “destino”, “roseira”, “viola” e “saudade”. O fazer poético é visivelmente consciente, o cuidado com a estrutura poética (rimas e a métrica) e a escolha lexical resultam numa melodia lenta, que incorpora a essência pessimista e saudosista constituinte da temática do poema. Além disso, a canção de harmonia suave apresenta uma leve aceleração nos últimos versos “O tempo rodou num instante/ Nas voltas do meu coração”, intencionalmente, ressaltando com esse recurso a fugacidade do tempo e a rapidez da vida.

É importante observar que *Roda viva* tem o lirismo dos vinte anos (MENESES, 2001, 37), uma poética romantizada conforme a idade, em que a dramaticidade negativa do tempo é externa e interna à composição. A tensão transcende a poética, pois o compositor Chico Buarque vive o período de transição, do “bom moço” de canções intimistas para um Chico antilírico (MENESES, 2002, p. 24). Tal mudança se reflete numa nova postura lírica, que, por conseguinte, reflete no público, pois os adeptos das antigas composições decepcionaram-se. Contemporâneo a esse período surge o *Tropicalismo* e os simpatizantes do movimento veem Chico como um intransigente, já que não adere ao novo estilo de compor. Eis o clima conturbado em que vive o poeta e que se reflete em *Roda viva*, a canção divisora de águas entre o lirismo ingênuo e o lirismo crítico (MENESES, 2002, p. 40).

Meneses (2002, p. 58) destaca uma constante na poética buarqueana: a dualidade entre a passagem do tempo e o imobilismo, bem representados em *Roda viva*. O eu lírico passivamente vê-se destituído de seu destino, de amor, de saudade, num movimento cíclico.

Roda viva é a canção que assinala uma nova postura lírica, marca o fim do “samba” e reconhece a pequenez do homem ante a “roda mundo”. A paródia e carnavalização em *Roda viva* estão na construção das metáforas que exemplificam a impotência do homem diante do tempo, imagem que já inicia no próprio título, visto que roda-viva é um substantivo composto que designa a urgência e a pressa (FERREIRA, 2010, p. 562), imagem esta que sintetiza o momento histórico.

Contudo, a problemática do tempo é muito atual e o advento da tecnologia acirrou ainda mais essa disputa. Se o título *Roda viva* for lido da direita para a esquerda, teremos a expressão *A viva dor*, que poderia se referir a repressão que se instalara no Brasil em meados do século sessenta. Curiosamente, o próprio compositor tem um histórico de músicas feitas por encomenda (WERNECK, 2006, p. 10), processo trava um combate direto e doloroso contra o relógio, assim como todos que vivemos dividindo o tempo, estabelecendo prioridades, nossas escolhas, simultaneamente, definem nossas perdas.

4.6. ELA DESATINOU

Ela desatinou,⁸⁸ data de 1968, a canção possui vinte e cinco versos divididos em cinco estrofes. A música narra em terceira pessoa o desatino de uma personagem feminina, cujo devaneio se desencadeia com a chegada da quarta-feira de cinzas: “Ela desatinou/ Viu chegar quarta-feira”⁸⁹, data religiosa que secularmente marca o fim do carnaval. Temos, pois a descrição do fim dos ritos carnavalescos e diante disso o inconformismo de alguém que deseja continuar na festa “Bandeiras se desmanchando/ E ela inda está sambando”⁹⁰.

Em poucos e curtos versos, o eu-lírico relata um episódio carnavalesco, cuja personagem principal não possui nomeação própria, identificada apenas com o pronome indefinido *ela*. Tal pronome generaliza a personagem, aproximando-a de toda figura feminina que também busca por meio do carnaval afastar-se da realidade dura “Ela não vê que toda gente/Já está sofrendo normalmente”⁹¹. O apego ao carnaval que o eu lírico caracteriza como “Da falsa vida da avenida”, revela consciência de seus partícipes correlação a efemeridade do festejo, bem como da dramatização dos ritos que envolvem essa festa.

⁸⁸ BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Musical Arlequim Ltda, 1968. V. 3. Letra retirada de WERNECK, 2004, p. 169

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

Segundo Meneses (2001, p. 43) a canção é considerada uma explosão entre o erótico e o político. Nessa canção se destaca a mulher dionisíaca, que representa o princípio do prazer, pois deseja sambar continuamente num carnaval sem fim (MENESES, 2001, p. 42). Na canção é clara a distinção entre os dias de carnaval e os dias comuns. A mulher sente-se livre das amarras sociais, daí a dificuldade de ver esses dias findarem; por isso, “Ela desatinou/ Viu morrer alegrias/ Rasgar fantasias/ Os dias sem sol raiando/ E ela inda está sambando”⁹². A mulher dionisíaca e carnavalesca está em desacordo com as convenções sociais vigentes na época, mostrando inadequação a década de 1960 e ousadia em continuar sambando, que metaforicamente simboliza a fuga do mundo real.

O verbo *desatinar* presente no título da canção, significa perder a razão. O verbo não expressa somente uma ação verbal, na canção ele caracteriza e justifica as ações da figura feminina. O título *Ela desatinou*, não possui pontuação, tornando sua interpretação dúbia, pois tanto poderia ser uma afirmação, quanto uma pergunta. Se considerarmos uma afirmação, leremos os versos como uma explicação para esse desatino. Porém, se houvesse um ponto de interrogação, *Ela desatinou?*, buscaríamos nos versos respostas para essa interrogação. Mas será que para uma mulher demonstrar tanta paixão pelo carnaval, ela realmente precisaria perder a razão?

Por meio do verbo *desatinar*, compreende-se melhor a afirmação de Meneses quando declara que a canção varia entre o erótico e o político. A mulher, figura social que há séculos é bruscamente silenciada, possui nesta canção livre arbítrio. A autonomia a conduz a contramão das convenções. E levando em consideração o momento histórico de sua produção, a mulher realmente precisaria *desatinar* para enfrentar tantos *nãos* ao longo da história: *não* ao fim da brincadeira, *não* a morte da alegria, *não* aos dias sem sol.

Na terceira estrofe, o eu lírico *ela* continua a festejar e não percebe que a *vida* e a *gente* voltaram ao cotidiano sofrido, denotado nos versos: “Ela não vê que toda gente/ Já está sofrendo normalmente/ Toda cidade anda esquecida/ Da falsa vida da avenida onde/ Ela desatinou”⁹³. Nessa estância, o carnaval é descrito como dias felizes, mesmo que essa alegria seja falsa, temporária e profana, ainda assim é preferível viver uma pseudoalegria a voltar para o cotidiano. Tal felicidade é sintetizada pelos termos “alegrias”, “fantasias”, “sol raiando” e o pelo samba que se contrapõe aos dias tenebrosos: “dias sem sol”, “rasgar fantasias”, “morrer alegrias”.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

A última estrofe descreve a personagem feminina como uma “infeliz” que todos invejam e que vive num “mundo de cetim”, tecido característico das fantasias carnavalescas; com isso, na canção se “estabelece a tensão do confronto do espaço poético” (SILVA, 1974, p. 40) pela figura feminina, que também debocha da “dor”, do “pecado”, do “tempo perdido” e do “jogo acabado”. Nessa estância há outro verbo que demonstra a ousadia da mulher, *debochar*, que na canção comporta o sentido de corromper, de zombar. *Debochar dos nãos*, da vida comum, da passividade, da incapacidade de lutar, do sofrer. Enfim, debochar significa lutar por novos ideais, vencer as barreiras do silêncio.

Um aspecto importante desta canção é a oposição entre o carnaval e o tempo comum, devemos observar que o tempo da canção é definido, quarta-feira de cinzas, período de transição: fim do carnaval e reinício da vida comum. O eu lírico descreve a reação da mulher diante das práticas cotidianas. O tempo do carnaval é marcado pelos verbos no passado que simultaneamente compõe o ininterrupto ciclo do fim e do começo, característico do carnaval medieval, descrito anteriormente por Bakhtin. *Ela desatinou* é síntese do carnaval pela total entrega, pela euforia extrema, a mulher que enlouquece com a chegada da quarta-feira de cinzas (CAVALCANTI, 2007, p 145), que possui cronologia própria.

4.7. QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

*Quando o carnaval chegar*⁹⁴, de 1972, constitui um espaço mítico, utópico (SANT’ANNA, 2004, p. 164). Parece ter uma ligação poética muito próxima com *Ela desatinou*, pois nessa canção o eu-lírico não consegue dizer adeus ao carnaval, naquela o eu lírico se guarda durante todo o ano para libertar-se durante o carnaval e nesse período o eu lírico se permite “sambar”, “falar”, agarrar, beijar, revidar, cantar e gritar. “Nessa canção o cotidiano massacrante é substituído por um momento extraordinário” (CAVALCANTI, 2007, p. 124). *Quando o carnaval chegar* é, nas palavras de Meneses, a canção por excelência do desejo reprimido (2002, p. 79).

A canção possui uma estrofe com vinte e um versos, coincidência interessante, pois na década de 1970, a maioria era tida a partir dos vinte um anos. Assim, se tem uma liberdade legal e cultural, vivenciada durante o carnaval. Na canção desfilam nítidos elementos que distinguem as atitudes cotidianas das atitudes carnavalescas.

⁹⁴⁹⁴ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Quando o carnaval chegar*. São Paulo: Cara Nova Editora Musical Ltda, 1972.

Letra retirada de WERNECK, 2004, p. 200.

Podemos dividir a canção entre o estado de repressão e o estado de permissão, posto que o carnaval é o período que assinala esses dois momentos distintos que também podem ser definidos como a vida oficial *versus* carnaval. Vejamos a seguir duas colunas que mostram, claramente, a distinção desses momentos, pois ao longo da canção são apenas sugeridos:

REPRESSÃO – VIDA OFICIAL		PERMISSÃO – CARNAVAL
Parado	↔	Tou me guardando
Distante	↔	Revidar
Só vendo	↔	A barra do dia surgindo
Não posso falar	↔	Cantar
Não posso pegar	↔	Tanta alegria
Há quanto tempo desejo seu beijo	↔	Adiada
Me ofende	↔	Abafada
Humilhando / pisando	↔	Quem dera gritar

Inicialmente, o eu-lírico se mostra alheio ao carnaval “parado” e “distante”, afastado da vida, mas esse isolamento só ocorre por estar longe do carnaval. Guarda também todo o sofrimento e tristeza a espera da festa que surge como a libertação das amarras sociais, pois o folguedo é um estado de exceção (SANT’ANNA, 2004, p. 170). O próprio título traz latente a advertência de que *Quando o carnaval chegar*, tudo será diferente.

No título da canção, o tempo verbal está no futuro do subjuntivo, *Quando o carnaval chegar*, indicando a possibilidade de mudança, de transformação. Sobre tal período há especulação de uma mutação, não há certezas, pois o tempo do carnaval não chegou. A repetição do verso “Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”, revela a passividade do eu lírico, ele se guarda, espera. Não temos tais confirmações, pois a canção termina e o carnaval não chega.

A canção é narrada em primeira pessoa, inicialmente, o eu lírico descreve as impressões de terceiros sobre si “quem me vê sempre parado, distante/ Garante que eu não sei sambar”⁹⁵. *Sambar* aqui pode ser interpretado como alegria, período de felicidade. E diferentemente da canção *Ela desatinou*, em que a personagem era diferente por querer sambar continuamente, nessa canção, o eu lírico se distingui dos demais por parecer não sambar.

Entretanto, nas duas canções ainda há a distinção entre o carnaval e o tempo comum. O carnaval, aqui, também, compõe um tempo paralelo em que as convenções sociais dão

⁹⁵ Letra retirada de WERNECK, 2004, p. 200.

espaço aos ritos carnavalescos, em que a vida ganha novas cores, em que as fantasias são personificadas pelos brincantes. E novamente, o homem comum diante da suspensão das hierarquias iguala-se a todos, por isso, esse período é diferenciado.

Embora o título da canção se reporte ao tempo futuro, a maioria dos verbos está no gerúndio: “aguardando”, “vendo”, “sabendo”, “sentindo”, “escutando”, “humilhando”, “pisando”, “pensando”, “apanhando”, “pedindo”; a forma nominal dos verbos colabora para a construção do momento de espera. Os verbos sintetizam o estado passivo do eu lírico e a posição hierárquica que ocupa. O carnaval torna-se ainda mais importante, pois constitui para o eu lírico o momento de libertação, mesmo que seja temporário.

O advérbio *quando* presente no título da canção, indica a condição temporal a que o eu lírico encontra-se condicionado. Sua aparente passividade “E quem me ofende, humilhando, pisando, pensando/Que eu vou aturar”⁹⁶, constitui um momento de espera, cuja transição para um tempo de liberdade depende da chegada do carnaval “Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”⁹⁷.

Quando o carnaval chegar expõe a temática do carnaval medieval: morte-renascimento. Na canção o carnaval também representa um momento diferenciado em que o destronamento iguala os homens reprimidos pelas convenções sociais. Temos a descrição do período pré-carnaval, no qual o eu lírico antecipa os ritos carnavalescos, por meio dos quais almeja renovar-se, transforma-se, torna-se visível, assim o homem renasce nos folguedos carnavalescos para morrer aos poucos no período não-carnaval até que novamente o ciclo reinicie.

4.8. APESAR DE VOCÊ

A vertente crítica de Chico Buarque foi tão intensificada que chegou à década de 1970 como um dos maiores inimigos dos censores. Sua crítica estava direcionada ao contexto político-social vigente desde o Golpe de 1964. Em 1970, Chico Buarque compôs a canção *Apesar de você*⁹⁸ que viraria o hino nacional contra a ditadura; esta “é um samba dúplex, com duas intenções poéticas” (CAVALCANTI, 2007, p. 73). A canção é composta por sessenta e cinco versos curtos e livres, divididos em seis estrofes. As cinco primeiras estâncias são compostas por doze versos que apresentam rimas internas. Segundo Candido, as rimas são

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ BUARQUE, Chico. *Apesar de você*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1970
Letra retirada de WERNECK, 1970, p. 184

recursos usados para obter efeitos especiais de sonoridade (2006, p. 61). As rimas em *Apesar de você* causam uma sonoridade singular que facilita a memorização da letra e da melodia.

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia?
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar?
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Ainda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença
E eu vou morrer de rir
E esse dia há de vir
Antes do que você pensa

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia
Como vai se explicar
Vendo o céu clarear,
De repente Impunemente?
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente

As estrofes acima exemplificam o esquema de rimas que são idênticos na segunda, quarta e quinta estrofes, respectivamente. Já dito, a rima facilita a memorização da letra e da melodia, uma vez que a música é extensa, possuindo sessenta e cinco versos, dos quais apenas três se repetem “Apesar de você/ Amanhã há de ser/ Outro dia”. Outro dado numérico que chama atenção é a quantidade de sessenta e cinco versos, um número a mais do ano do Golpe militar, 64.

O título da canção nos induz a acreditar que se trata de uma música de cunho intimista, um conflito amoroso, em virtude de que a preposição *apesar* no título assinala um estado de superação, um desejo de libertar-se das amarras do presente. Não é possível definir o gênero do eu lírico, fator que universaliza o sentimento passional na canção. Nossa interpretação, até aqui, gira em torno da relação conturbada entre amantes, conforme apreendemos nos três primeiros versos: “Hoje você é quem manda/ Falou, tá falado/ Não tem discussão”.⁹⁹

A partir do quarto verso, a lírica intimista, espaço da subjetividade, dá lugar a lírica externa, espaço este objetivo (SILVA, 1974, p. 15). Tal mudança poética surge com o substantivo coletivo *gente*, evidenciando assim que o sofrimento do eu lírico não é apenas individual e toma para si as dores da sua *gente*. O espaço externo, mentalmente construído, revela as nuances politizadas tão em voga na década de 1970.

A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu¹⁰⁰

⁹⁹ WERNCK, 2006, p. 184

¹⁰⁰ *Ibid.*

Esta canção foi escrita após a chegada de Chico Buarque do exílio voluntário, como meio de expor seu descontentamento com a situação sócio-político-econômica em que se encontrava o Brasil. O compacto do qual o samba fazia parte foi retirado das lojas pelos censores, culminando com a destruição inclusive dos discos estocados na gravadora às mãos do Exército (WERNECK, 2006, p. 77).

Apesar de você apresenta uma utopia musical, tendo como função ideológica a dicotomia entre os indivíduos e a proposta de uma outra realidade. Nesse sentido, a música é o meio do qual o poeta faz uso para descrever uma série de personagens excluídos ou silenciados. Esta canção, em especial, utiliza o samba para falar sobre o que o cotidiano silenciou, para denunciar e confrontar-se com os censores, tornando alta a voz dos excluídos. *Apesar de você* constitui um espaço de poder (BOURDIEU, 1996, p. 244), pois mesmo, inicialmente, aparentando tematizar uma relação amorosa, Hollanda trata de profundas questões sociais, pois como afirmou Sant’Anna (2004, p. 163), Chico Buarque era a síntese do momento, daí termos em *Apesar de você* reminiscências dos conflitos sociais da década de 1970.

A canção se popularizou pela essência sentimental que também pode estar relacionada à vida pública, talvez porque sendo o homem sensível às questões sociais demonstra também sentimento pela vida. Dessa forma, *Apesar de você* conforma a vertente social e amorosa, sendo uma bela resposta a todo sentimento de opressão, a todo desejo de liberdade.

O pronome *você* presente, ao longo da estrutura da música, é usada gramaticalmente para dirigir-se a segunda pessoa como forma carinhosa ou como forma de demonstrar intimidade (CINTRA; CUNHA, 2001, p. 292). A canção pode ser interpretada de duas formas: primeiro metaforicamente, dando-nos a ideia de que se trata da relação de dois amantes. E em segundo lugar, pode ser entendida como a representação da realidade opressora, ao afirmar: “Hoje você é quem manda/ Falou, tá falado/ Não tem discussão”.

A poesia da década de 1970, dessa forma, é marcada pela necessidade de um novo discurso, discurso este marcado textualmente pela escolha do verso livre e pela efervescência de uma poética pautada no caráter público e político (BOSI, 1994, p. 487). Nessa década, a música popular assumiu suma importância cultural, tanto que aproximou o contato com a literatura (PERRONE, 1988, p.149). Inserida nesse contexto, *Apesar de você* organiza seus versos livres sobre temática que se concentra em conflitos humanos, vivenciados no tempo presente, deliberado temporalmente pelo advérbio *hoje*: “A minha gente hoje anda/ Falando de

lado/ E olhando pro chão, viu”¹⁰¹. Esses versos assemelham-se a um lamento, por uma *gente* que perdeu autonomia e que se mostra subjugada. Os verbos *mandar*, *inventar* e os substantivos *escuridão* e *pecado* (primeira estrofe) revelam o espaço tenso que cerceia o eu lírico.

A segunda estância começa com os versos “Apesar de você/ amanhã há de ser/ Outro dia”¹⁰², versos estes que se repetem quatro vezes ao longo da canção-poema. Esses versos iniciam uma nova posição do eu-lírico, pois o *você*, tão temido na primeira estrofe, passa a posição de oprimido em: “Eu pergunto a você/ Onde vai se esconder/ Da enorme euforia”¹⁰³. Agora sua autoridade é questionada, pois “como vai proibir”? Ocorrendo assim o apagamento de qualquer relação hierárquica. *Apesar de você* é construída à base do diálogo entre eu lírico identificado pelo pronome pessoal “eu” e pelos possessivos “minha” e “meu”, e pelo interlocutor *você*, que é forjado no discurso do eu lírico (Bakhtin, 2010b, p. 88).

A terceira estrofe começa com o verso “Quando chegar o momento”¹⁰⁴, que revela um período de transição da opressão à liberdade. O povo é obrigado a viver nas sombras, numa prisão sem grades, ideológica (“reprimido”, “contido”, “triste”), escondendo seu “amor”, seu “grito” e o “samba” que simbolizam a alegria e a felicidade; mas o verso inicial mostra a efemeridade do momento, em que cada “lágrima rolada” dos oprimidos será cobrada “com juro, juro”.

O eu-lírico assume, na quarta estrofe, a postura de profeta e anuncia o fim desse clima de escuridão: “Esse dia há de vir/ Antes do que você pensa”¹⁰⁵; proclama assim a proximidade do amanhã que chegará trazendo poesia, poesia que representa alegria, liberdade e felicidade. Para anunciar a chegada de um novo tempo, Chico Buarque utiliza duas metáforas em: “O jardim florescer” e o “dia raiar”, imagens naturais que representam um tempo de liberdade, elementos do mundo material que são autônomos, que independem de qualquer ser, logo sua realização é fato.

Os versos “Apesar de você/ amanhã há de ser/ Outro dia”, inicialmente cantada com melodia lenta, vai gradativamente aumentando o tom a cada repetição, metaforizando o reavivamento progressivo da esperança de um dia que vai raiar com “poesia” e “euforia”. A partir da segunda estrofe, o eu-lírico abandona a condição de reprimido, enfrenta os repressores e desafia seu algoz (*você*) com as seguintes palavras duras: “Eu pergunto a você/

¹⁰¹ WERNECK, 1970, p. 184

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ WERNECK, 1970, p. 184

¹⁰⁵ *Ibid.*

Onde vai se esconder”, “Como vai proibir”, “Você vai se dar mal”¹⁰⁶. O “você” inicialmente considerado imponente no verso “Hoje você é quem manda”, transforma-se em objeto de vingança, sendo o destino de promessas ameaçadoras como denotam os versos “Você vai se amargar” e “Você vai se dar mal”. O fim do regime de repressão é anunciado com a chegada de um amanhã repleto de alegria no qual se confirma a supremacia da maioria que vence a luta frente a um “você” compreendido como poderoso, pois “Amanhã há de ser/ Outro dia”.¹⁰⁷

Apesar de você retrata o conflito existencial, pautado na disputa de poder, em que o eu-lírico canta suas dores e se iguala àqueles que não podem erguer a cabeça e lançar um olhar para o horizonte. Entretanto, o poeta não se sujeita a estas imposições e levanta a bandeira do povo, fazendo dessa composição a sua história que também é a saga dos brasileiros contemporâneos as décadas de 1960 e de 1970.

Adélia B. de Menezes (2002, p. 75) analisa o jogo de antíteses que há nos versos, mostrando a dicotomia que compõe a canção, revelando que as oposições se estabelecem basicamente pelas palavras-chaves *hoje* e *amanhã*:

<i>Hoje</i>	<i>Amanhã</i>
gente falando de lado	cora a cantar
grito contido	enorme euforia
escuridão	céu clarear
amor reprimido	a gente se amando sem parar
lágrima rolada	rir
pecado	água nova brotando
samba no escuro	dia raiar
tristeza	manha renascer
penar	gala a cantar
sofrimento	jardim florescer

A partir do esquema acima é possível distinguirmos claramente a oposição que há entre o *hoje* e o *amanhã*. O *hoje* é carregado de signos repressores, de negação às liberdades, de bloqueio da autonomia dos homens, por uma atmosfera coberta por cores sombrias e o sentimento prevalecente sobre os outros é a tristeza. O *amanhã*, ao contrário, é permeado de alegria, de uma atmosfera positiva, onde os acontecimentos fluem livremente e o clima é fecundo.

As colunas se opõem diretamente: lágrima rolando/rir, escuridão/céu clarear. O *amanhã* é a esperança de um novo mundo que brota nos corações esperançosos e na voz do profeta. Ele utiliza a imagem da água, também muito usada em passagens bíblicas, para

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

anunciar a chegada da prosperidade, por ser a água, em muitas culturas, símbolo de vida, fertilidade, pureza. O verso “Água nova brotando” exemplifica o sentido de renovação da música, contagiando outros a participarem do “coro a cantar” e passarem pela transição hoje/amanhã, sofrimento/jardim florescer. Os verbos *florescer* e *renascer* traduzem o clima de mudança que permeia a canção.

A década de 1970 foi marcada por repressão, violência ostensiva, prisões, torturas, uma política fortemente organizada para manter-se estruturada. Para realizar tal cerceamento, a censura estendeu-se a todas as camadas sociais, aos teatros, a TV, ao cinema, às universidades, não havendo ambiente livre para manifestar-se criticamente. Devido a esse clima repressor é que o público de Chico Buarque abraçou a canção *Apesar de você* como meio de clamar por liberdade, a canção é, segundo Sant’Anna (2004, p. 165), uma utopia musical, tem uma contra ideologia claramente construída a partir da dissonância entre o eu-lírico e a realidade na qual está inserido.

Chico Buarque utiliza a imagem do galo cabralino nos versos “Como vai proibir/ Quando o galo insistir/ Em cantar”¹⁰⁸, a manhã é tecida por inúmeros galos que formam uma teia interligada (MELO NETO, 1997, p.15). *Apesar de você* formou uma teia interligando os insatisfeitos com a conjuntura política da década de 1970, que encontraram nos versos da canção um meio de expressar um grito de liberdade, pois a música, tal como a poesia, tem a capacidade de reportar a lugares, pessoas e sensações, por isso explica-se a empatia que sentimos com canções e poemas cuja poética expressa um momento de nossas vidas.

Assim como na Idade Média, em que se fazia dos dias de festa um meio para criticar o sistema, principalmente, à igreja católica (BAKHTIN, 2008, p.239), Chico Buarque vale-se de um samba com rimas simples e melodia fácil, semelhante à poesia marginal que desejava se expressar livremente e estar mais próxima do povo, o veículo de Chico é canção de rápida popularização e fácil assimilação¹⁰⁹ com a qual manifesta uma das principais característica do carnaval medieval pelos ideais de liberdade de consciência e o devir da mudança (BAKHTIN, 2008, p. 239), pois *Apesar de você* narra um período de transição, da repressão à liberdade, além de ser um meio descontraído de construir uma crítica lúcida, essência da carnavalização do mundo.

¹⁰⁸ WERNECK, 2006, p. 184

¹⁰⁹ As poesias marginais eram distribuídas em livretos artesanais mimeografados e grampeados, ou simplesmente dobrados.

4.9. VAI PASSAR

Chico Buarque chega aos anos de 1980 com o mesmo espírito crítico e político que atravessou as décadas anteriores. *Vai passar*¹¹⁰, datada de 1984, é a canção que marca o fim do ciclo do regime. Ela surge às vésperas do período de transição do Regime Militar para o democrático. O título da música ilustra perfeitamente este processo de transformação que vivia a sociedade brasileira. Na estrutura da composição se desenrola uma visão metafórica da nação que não pode ser reduzida a uma só dimensão alegórica, posto que Hollanda insere na letra da música pontos de vista questionadores sobre a redemocratização (PERRONE, GINWAY, TARTARI, 2004, p. 218).

O poeta expressa nesta composição uma visão particular e metaforizada do Brasil, cuja temática permeia a história nacional e a herança cultural. É possível identificarmos vários questionamentos sobre o período de redemocratização política e dos patrimônios nacionais. O poeta usa o ritmo mais popular para captar o clima de uma pátria em processo de evolução, particularizando opiniões e abrangendo o sentimento comum dos brasileiros.

É importante observar o título do samba, *Vai passar*, e atentar para a presença do imperativo analítico que este tema poderia comportar, pois não é possível afirmar se o eu-lírico anuncia ou ordena a “passagem” do “samba” pela “avenida”. A locução verbal presente no título marca o tempo presente, tornando-o sempre atual, mas torna *Vai passar* a representatividade do período repressor que o Brasil atravessou por vinte anos. Neste samba encontramos o clima coletivo de euforia e uma reflexão histórica de acontecimentos que passaram despercebidos, porém determinantes do Brasil que somos.

Em *Vai passar* a poética crítica expressa um novo olhar sobre os acontecimentos oficiais e por meio de elementos biográficos¹¹¹ constrói uma consciência histórica. O samba possui quarenta e um versos, com métrica irregular e com poucas rimas que não se destacam na melodia, assim como ocorre em *Apesar de você*. A leitura de *Vai passar* constitui uma narrativa, tal semelhança está no conteúdo das estâncias, dividida em quatro estrofes com números irregulares de versos que são organizadas da seguinte forma:

1ª Estrofe: local “Nessa avenida”¹¹²;

¹¹⁰ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1984
WERNECK, 2006, p. 359

¹¹¹ Conforme visto, há muitas composições de Chico Buarque que suscitam elementos históricos *Paratodos* (1993), *Angélica* (1977), *Calabar: elogio da traição* (1978), *Fazenda modelo: novela pecuária* (1974), por exemplo.

¹¹² WERNECK, 2006, p. 359.

2ª Estrofe: tempo “Num tempo”, “Passagem desbota na memória”¹¹³;

3ª Estrofe: personagens “Seus filhos”¹¹⁴;

4ª Estrofe: ações “O estandarte do sanatório geral vai passar”¹¹⁵.

Na canção prevalece uma poética moderna, objetiva e mentalmente construída (SILVA, 1974, p. 15), em que as metáforas na canção constroem uma imagem burlesca da sociedade brasileira, fazendo da visão carnavalesca uma visão nacional. A letra remete a uma noite de carnaval, uma festa popular que perpassa gerações. Um samba que fala de samba, de uma folia massificada como um período de liberdade, tal como o carnaval medieval em que o próprio público constituía os personagens principais (BAKHTIN, 2008, p.6), havendo com isso a suspensão das fronteiras que caracterizam o homem pela sua condição social. O carnaval é por excelência um espaço de encontro, de polissemia social (DAMATTA, 1997, p. 62) que se caracteriza pelos antagonismos e contradições que são a essência dessa festa, desde a era medieval.

Em parceria com Francis Hime, Chico compôs *Vai passar* como um samba que retrata a dualidade que há na sociedade, na história e no imaginário popular: igualdade/hierarquia, passado/presente, real/ilusório. O carnaval é um momento de exceção em que as regras sociais vigentes são abandonadas, a ordem é destituída em detrimento da espontaneidade que aproxima as pessoas, quebrando hierarquias. Como mencionado na segunda estrofe que marca o tempo poético, o tempo é analisado criticamente, pois o passado constitui um período sombrio “Página infeliz da nossa história”¹¹⁶. Essa estância também faz referência à passividade com que o povo tudo aceita, por uma alienação na qual os brasileiros se encontram submersos. Esse comportamento do povo frente aos acontecimentos que ditavam seus destinos são construídos pelas seguintes imagens linguísticas: “dormia”, “era subtraída” e “A nossa pátria mãe tão distraída”; expressões estas sintetizadoras da inércia da população.

A primeira estrofe define o espaço oficial do carnaval, a “avenida”; e como partícipe-testemunha desse espaço, o poeta utiliza a prosopopeia para animar o paralelepípedo (“Se arrepiar”, “lembrar”), objeto inerte que assiste a passagem dos foliões. O “paralelepípedo” é, também, a metáfora do homem que assiste a todas as transformações históricas passivamente, destituídos de vontade própria, mas herdeiros – “nossos ancestrais” – de tradições milenares.

O passado é visto como “página infeliz da nossa história”, cuja lembrança, para as novas gerações, é apenas uma “passagem desbotada”. A pátria simboliza a inércia do povo

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ WERNECK, 2006, p. 359

que passivamente vê-se explorado e roubado de suas riquezas e de sua cultura. Esta alienação é fruto de séculos de traição de um sistema político que nunca se mostrou preocupado com sua gente, refletindo na total descrença da população nos governantes e no desapego à política. “A nossa pátria mãe tão distraída” vai aos poucos sendo usurpada, “subtraída” de forma irreversível; perdemos nossos bens naturais, nossa cultura vai gradativamente sendo introduzida por outras culturas (dialogismo), vamos paulatinamente construindo uma nova identidade nacional.

Nesta canção, vemos a construção de um mundo às avessas, representado na composição pelas expressões “barões famintos” e “napoleões retintos”, expressões irônicas e paradoxais que podem ser interpretadas como o povo faminto e retinto fantasiado de barões e napoleões, uma vez que socialmente parece ser incompatível, por uma benesse condizente com o status, encontrar um barão faminto ou um napoleão retinto. Essas imagens às avessas remontam à era medieval e as imagens de destronamento, segundo Bakhtin (2008, p. 172) eram uma imagem crítica destinada às autoridades. É o jogo social da essência/aparência no qual vale mais parecer do que ser, evidenciado por um povo aparentemente alegre e feliz, mas que sofre pela negligência educacional, hospitalar, judicial, trabalhista. O carnaval consegue fazer desaparecer todos estes descasos, ressaltando apenas o lado lúdico que a festa é capaz de oferecer a milhões de brincantes “distraídos” e “subtraídos”.

No carnaval é possível encontrar muitos mascarados (mascarados – socialmente é uma expressão que denota falsidade e fingimento), em virtude de que o uso de fantasias e máscaras expressam a negação do real, a própria identidade e a possibilidade de transformação em outro ser. Neste contexto simbólico, as máscaras dão aos indivíduos a ilusão momentânea de serem outros ou de parecerem outros, para que por um breve instante esqueçam os abismos que separam as classes e as pessoas que dividem a mesma sociedade. Desta feita, as máscaras comportam as múltiplas possibilidades de assumir rostos irreais, de fugir da realidade, de mergulhar num mundo utópico.

A terceira estrofe fala sobre os filhos da nação, personagens centrais da narrativa, cuja saga rígida e dura de poucas oportunidades só se torna possível por continuarem pela fé, o que motiva homens a fazerem promessas e a construírem catedrais por onde passam. Estas atitudes religiosas também configuram uma fuga da realidade como um meio de explicar o porquê de tanto sofrimento, atribuindo as responsabilidades de tantas torturas a uma entidade maior e sobrenatural, cuja força imensurável não pode ser combatida.

Erravam cegos pelo continente
 Levavam pedras feito penitentes
 Erguendo estranhas catedrais¹¹⁷

A estrofe continua falando que tanto sofrimento merece um dia de compensação, mas já adverte que tal dia é fugaz ou uma euforia passageira que contagia a nação, pois é carnaval, a festa da carne, da embriaguez, das orgias, da comemoração popular que iguala homens movidos pelo mesmo sentimento de farra. É importante observarmos que o verso “o carnaval, o carnaval” vem seguido de uma prevenção entre parênteses “(vai passar)”. Ainda, na mesma estância, temos exemplos dos sincretismos antagônicos que fazem parte do carnaval, tal como as antíteses “Palmas pra ala dos barões famintos/ O bloco dos napoleões retintos/ E os pigmeus do bulevar”¹¹⁸, que reforçam a ideia de festa utópica, cuja única finalidade é a diversão como meio de extravasar alegria e fantasiar-se de um personagem que simbolize a alma do folião.

Enquanto os “barões” e os “napoleões” formam blocos teoricamente organizados, os “pigmeus” nos trazem de volta a realidade. Pode-se inferir no contexto da canção-poema que por serem pessoas de estatura baixa, é mais adequado compreendermos aqui os pigmeus como aqueles de menor poder aquisitivo que festejam no bulevar (alameda) e que comemoram nas ruas. Assim, o povo espontaneamente entra na festa, sem direitos a fantasias especiais e a ambientes diferenciados.

Os quatro últimos versos da terceira estrofe começam com o vocativo “Meu Deus”, interpelado como forma de demonstrar surpresa ao deparar-se com uma cidade a cantar “a evolução da liberdade”, canto este que dura apenas até o raiar do sol, advertindo-nos de que a liberdade popular é algo efêmero.

A última estrofe, que narra as ações, começa com dois versos que clamam por boa vida “Ai que vida boa, olerê/ Ai que vida boa, olará”¹¹⁹. É a vida boa camuflada por uma pseudoalegria, pois no Brasil há milhares de problemas sociais, raciais e econômicos permeando a sociedade. O Brasil se tornou um grande sanatório no qual todos os brasileiros assumem a postura de loucos e negligenciam seus problemas como se estes não existissem. O poeta compara o Brasil a um sanatório geral, sendo essa uma das imagens mais fortes e impactantes, a de um grande sanatório sem especialistas para sanar os males de tantos necessitados.

¹¹⁷ WERNECK, 2008, p. 359

¹¹⁸ WERNECK, 2008, p. 359

¹¹⁹ *Ibid.*

A canção termina com o verso “Vai passar”, vai passar o carnaval, o sanatório, ou o Regime militar. O eu-lírico assume a postura de profeta que anuncia a chegada de um novo tempo, ou ordena que o presente passe para dar espaço a um futuro glorioso, embalado por um ritmo contagiante, o samba. A poética de *Vai passar* versa sobre renovação e/ou reorganização de um novo mundo. Tem-se, mesmo que temporariamente, a dissolução das relações hierárquicas é “o estado de exceção” (SANT’ANNA, 2004, p. 170), dos conflitos humanos, tal como o carnaval medieval, em que as imagens deformantes tinham um caráter regenerador (BAKHTIN, 2008, p. 359).

Vai passar é exemplo de uma poética que mescla o trágico e o cômico, que encontra nas manifestações populares um espaço de discussão que não se limita às questões culturais, e pelo caráter popular suscita inúmeros conflitos existenciais que atingem os homens de todas as classes, credos, etnias. E dessa forma, o carnaval compõe temáticas históricas, amorosas, sociais, políticas, etc. Trata-se de uma forma de perceber o mundo e os homens, através de características permanentes a carnavalização conceituada por Bakhtin, pois trata, especificamente, de “alegria carnavalesca, a harmonização da desigualdade e da comunhão universal” (CARNEIRO, 2001, p. 21). *Vai passar* não é apenas um samba, é um poema moderno, rico no uso de figuras de linguagem, cuja lírica politizada particulariza, ao mesmo tempo em que universaliza as contradições humanas vinculadas ao contexto histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, a pesquisa *Paródia e carnavalização no cancionário Chico Buarque de Hollanda* visou investigar a imagem do carnaval dentro da poética de Chico Buarque, verificando a importância dessa festa na civilização popular, ao longo dos séculos, e que se tornou uma das mais importantes manifestações culturais e históricas. E no afã de comprovar nosso objetivo inicial foram construídos quatro capítulos que visaram traçar um cruzamento entre os aspectos teóricos sobre a carnavalização e a obra buarqueana.

O primeiro capítulo, *Carnavalização: práticas e teorias*, destacou as ações carnavalescas descritas por Mikhail Bakhtin nos textos de François Rabelais. Por meio desses escritos, Bakhtin construiu os pressupostos teóricos que apresentam os elementos indispensáveis à festa (imagens grotescas e/ou escatológicas, máscaras, linguagem própria, fantasias, local determinado, período definido, etc.). Tais implicações foram expostas no livro *Cultura Popular: na Idade Média e no Renascimento*. Nessa obra, o autor analisou os ritos, os espetáculos, as festas, as obras cômicas orais e escritas, as manifestações populares; além de relatar a visão do mundo marcada pela subversão do riso e dos valores oficiais. E a partir desses conceitos estabeleceu-se um paralelo com as culturas carnavalescas contemporâneas, visando, ressaltar as semelhanças e diferenças construídas historicamente.

Com o intuito de verificar as intersecções históricas entre as sociedades “primitivas” e as “desenvolvidas”, traçou-se um paralelo entre os ritos e festas (reuniões familiares, casamentos, celebrações religiosas, comemorações em geral). E constatou-se que dentre estas festas, o carnaval destacava-se por compor inúmeros ritos, dos quais se sobressaíram o desnudamento e o mascaramento, referentes, respectivamente, ao prazer e ao fingimento, características pertinentes a uma festa de caráter efêmero, em que o uso da máscara, tinha a ambígua função de dissimular outra personalidade e libertar os foliões das convenções sociais.

Ainda nesse capítulo inicial, ressaltou-se à investigação dos elementos dialógicos presentes na poética de Chico Buarque, conceitos desenvolvidos nas obras *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance* e em *Estética da Criação Verbal*, ambas, de Bakhtin. Segundo o teórico russo, a linguagem é dialógica, assim, nosso discurso é influenciável e influenciador. E nessa perspectiva, compreendemos os elementos dialógicos como mecanismos formais nos quais o discurso poético-musical entra em interação com vários gêneros, tanto literários quanto extraliterários, fazendo do discurso musical um espaço de representação de diferentes aspectos sociais, na ótica da carnavalização. Para exemplificar

o conceito de dialogismo, analisamos as canções *O meu amor*, *Bom conselho*, *Paratodos* e *Angel* de Chico Buarque; e *Quem sai aos seus* de Paulo Leminski.

Vimos que o dialogismo, também, permeia a obra literária, conforme destacou Bakhtin no livro *Problemas da Poética de Dostoievski*, nessa obra, o autor fez uma análise crítica dos textos literários, em que explicitou a elaboração de certos textos à guisa da carnavalização, segundo o autor enfatizou, a carnavalização literária, constitui uma das mais importantes questões da poética histórica e da poética de gênero, uma vez que os textos sofreram, direta e indiretamente, influências de diferentes modalidades do folclore carnavalesco, em que se mesclaram o sério e o cômico.

O dialogismo manifesta-se, também, nas obras impressas e orais, pois o discurso se realiza num contexto de comunicabilidade, que está em constante ação recíproca com textos semelhantes, assim todas as personagens envolvidas na linguagem trazem em si uma formação social e histórica, conferindo significados reais e ficcionais, expressando seus pontos de vista sobre a realidade concreta e, por conseguinte intercambiando diferentes discursos.

Verificamos que na interação entre discursos, ocorre o confronto entre poderes, no campo artístico, em especial, tal disputa constitui um processo progressivo e paulatino em que inúmeros fatores externos à arte interferem na produção artística: política, cultura, religião, educação; intervindo na formação pessoal do homem. Assim, o artista é afetado por elementos externos e internos e a obra artística também configura um espaço de lutas simbólicas.

Outro aspecto destacado por Bakhtin foi a linguagem carnavalesca, marcada, principalmente, pelo caráter familiar e pela ruptura da estrutura hierárquica a partir do contato íntimo. Nesse sentido, verificamos que a principal característica da linguagem carnavalesca era a potência regeneradora, constituída pelos aspectos ambíguos que a palavra desempenhava no espetáculo carnavalesco.

Observamos que a linguagem carnavalesca, também era cínica e primava ligar os pólos positivos e negativos referentes ao ciclo nascimento-morte no qual os homens estavam atrelados. Essa linguagem, por vezes vulgar, era permeada de obscenidades, injúrias, louvores, grosserias, falas ousadas rompiam, provisoriamente, as hierarquias sociais. Tal linguagem destacava-se pelo caráter ambíguo que visava regenerar o homem, tirando-o da vida velha (morte) e trazendo-o para o novo mundo (Renascimento).

Ainda referente a linguagem, destacaram-se a ambiguidade e o paradoxo como elementos pertinentes aos ritos carnavalescos que simbolizam a transformação, a morte, o renascimento e a purificação. Analisamos o relato de Bakhtin acerca do destronamento

(símbolos dirigidos contra as autoridades) que se realizava na aproximação entre o sagrado e o profano, o elevado e o baixo, o grande e o pequeno, o sábio e o tolo. Isso compunha o sistema de imagens do carnaval medieval, da combinação dessas imagens, surgiu a profanação, que se realizava nos diversos gêneros.

Outro aspecto importante verificado nos ritos carnavalescos foi o riso, que tinha uma complexidade de significações e realizações, que variavam da zombaria sarcástica a simples manifestação de felicidade. A imagem e o significado do riso sofreram poucas alterações no decorrer das eras. A mudança mais significativa está veiculada às regras sociais; antes tínhamos as gargalhadas desenfreadas, hoje, o riso recomendado é baixo e comedido. As regras sociais impuseram historicamente ao riso um novo lugar, outrora imperava em todas as festas. Sua importância histórica está registrada em inúmeros tratados de diferentes épocas e sociedades; para compreender o percurso do riso no decorrer das eras, analisamos a obra de Georges Minois, o estudioso esquematizou o riso em três períodos históricos: o riso divino, o riso diabólico e o riso humano.

A paródia é outro aspecto, que recebeu destaque ao longo deste trabalho, observamos que é uma constante nas produções literárias e musicais contemporâneas. Para destacar o processo da paródia na produção artística, destacamos *A canção do exílio*, de Gonçalves Dias, como um dos poemas que mais recebeu releituras em nossa língua. Constatamos que parodiar significa dizer que a linguagem dialoga artisticamente com outros textos e consigo mesma, significa que o artista faz arte com e a partir de textos alheios.

No segundo capítulo, traçamos um panorama histórico para compreender o percurso artístico de Chico Buarque: influências artísticas e sociais sobre a produção do poeta. Destacamos a década de 1960, pelo surgimento da Bossa Nova, onde ocorreu a intersecção entre música popular e poesia, nesse período, as músicas priorizavam a mensagem imbuída de concepções políticas e sociais, visavam o engajamento político-social. Nesse período as letras das músicas apresentaram características literárias, o que conferiu às canções uma estética poética.

Verificamos, ainda no segundo capítulo, que música e poesia se aproximam pela estrutura, entretanto, a música sobressaiu-se à poesia por apresentar a linguagem universal, o ritmo. Segundo Octavio Paz (1982, p.82) o ritmo é um elemento permanente à linguagem e que talvez fosse anterior à fala, dessa forma, todas as expressões verbais seriam ritmos. E de acordo com essa concepção o poeta encantaria “a linguagem por meio do ritmo”. Dessa forma, a música e a poesia estavam interligadas pelo ritmo, elemento inerente à fala e as diversas manifestações artísticas.

Vimos que a década de 1970, marcou Chico Buarque pelos vários embates com a censura, em especial, após a composição de “Apesar de você”. Nesta década, a trajetória artística do compositor, foi marcada por atitudes políticas e tal posicionamento questionador o tornou símbolo de resistência contra a ditadura militar. Suas composições comportavam a dimensão social que permeou grande parte de seu repertório, principalmente os arranjos feitos na década de 1970, pois toda música comporta a ideologia de seu compositor.

O terceiro *Chico Buarque: o menestrel*, destacou as duas principais facetas artísticas de Chico: lírico e social. Destacando a importância da palavra nas diversas manifestações artísticas: poeta, músico, poeta, romancista e teatrólogo; estão interligadas pelo uso criterioso dos vocábulos, da semântica e fonética. Destacamos neste capítulo, as faces artísticas como máscaras ou personagens, das quais enfatizamos o lírico e o social.

Ressaltamos o lirismo de Chico a partir do emprego das palavras, das imagens, das cores, das formas e dos sons, instrumentos utilizados pelos artistas para representar a realidade pautada na subjetividade, por isso, passível de questionamentos, uma vez que o artista é construtor de sentidos, e esses são inspirados segundo a experiência pessoal do artífice. Verificamos a relação que o poeta tem com a palavra, uma vez que o objeto deste estudo foi a poética de Chico, mais especificamente, na representação da cultura carnavalesca.

Caracterizamos Chico Buarque como poeta social por mostrar-se preocupado com as causas reais. Analisamos várias composições em que as personagens são mutiladas pela sociedade: mulheres, prostitutas, malandros, enfim figuras que sintetizam os marginalizados. Chico centralizou o homem como sendo o personagem principal do drama poético. A definição de artesão da linguagem se enquadrou em Chico pelo intenso interesse pela palavra nas suas diversas funções.

No último capítulo, analisamos as nove canções, cuja temática circundava em torno do carnaval. As canções-poemas foram produzidas entre 1964 e 1984, vinte anos de composições que atravessaram décadas de transformações sociais, políticas, filosóficas e culturais. Pudemos perceber tais mudanças nos arranjos melódicos e nas versificações. O objetivo da análise foi perceber as intersecções entre o carnaval medieval e contemporâneo que prevaleceram durante séculos e que hoje constituem nossas heranças culturais.

A primeira canção analisada foi *Tem mais samba*, a destacamos como um poema autoreferencial. A poética da canção versa sobre a concepção mítico-mágica, o carnaval se expande a inúmeros significados de duas áreas semânticas opostas: aproximação *versus* afastamento. Em *Tem mais samba*, o samba constitui a poesia e a matéria da poesia, logo, poderíamos classificá-la como metalinguística. Remonta o carnaval medieval, período mítico

de liberdades individuais, mas que favorecem o encontro e propiciam os contatos físicos. A canção evoca o samba, enaltece o carnaval como espaço/tempo mágico que aproximam pelo ritmo.

Sonho de carnaval é canção que marcou o espaço de transição de Chico Buarque como compositor e cantor. Novamente, nesta canção vimos que a carnavalização medieval se fez presente por constituir um espaço exceção, em que as convenções sociais e as hierarquias foram suspensas, pois o carnaval permite comportamentos inusitados e as relações amorosas são livres de todo e qualquer compromisso. O erotismo também se manifestou, e as esperanças em dias prósperos foram renovadas, mesmo que constitua um ciclo passageiro. Além disso, a composição sintetiza uma poética moderna sob uma aparente construção romântica.

Amanhã, ninguém sabe é uma canção-poema inserida dentre as canções líricas, caracterizadas como espaço exceção, por tal predicado assemelha-se ao carnaval medieval, no qual suspendia as divisões hierárquicas, bem como a encenação dos destronamentos. Todavia, não contém o caráter regenerador, o pronome indefinido *ninguém* exemplifica o sentimento de liberdade expressado pelo eu-lírico. O *amanhã* poderia ser um adiamento das responsabilidades, um prolongamento do agora. A valorização do agora em detrimento do depois é uma característica medieval que persiste até a atualidade, mesmo que para o malandro de hoje, esse momento não constitua oportunidade de renovar-se como para o homem de outrora.

Em *Noite dos mascarados* a herança do carnaval medieval que se destacou, especialmente, pelo uso das máscaras que durante os carnavais eram carregadas de múltiplos significados, principalmente da morte e renascimento. As máscaras simbolizavam o pior do homem, as imagens grotescas expunham o homem velho, na busca de resgatá-los para uma nova vida. Mas, diferentemente da Idade Média, nesta canção, as máscaras são usadas para compor uma personagem, para seduzir, para criar um clima misterioso entre amantes. Há intersecções entre os carnavais medievais e os de hoje, entretanto, as mudanças mais sentidas e visíveis relacionam-se as simbologias que foram alteradas ou simplesmente desapareceram.

A paródia e carnavalização em *Roda viva* estão na construção das metáforas que exemplificam a impotência do homem diante do tempo, imagem que já inicia no próprio título, visto que roda-viva é um substantivo composto que designa a urgência e a pressa, imagem esta que sintetiza o momento histórico.

Em *Ela desatinou*, destacamos a oposição entre o carnaval e o tempo comum, observarmos que o tempo da canção é definido, quarta-feira de cinzas, período de transição:

fim do carnaval e reinício da vida comum. O tempo do carnaval é marcado pelos verbos no passado que simultaneamente compõe o ininterrupto ciclo do fim e do começo, característico do carnaval medieval, descrito por Bakhtin. *Ela desatinou* é síntese do carnaval pela total entrega, pela euforia extrema, a mulher que enlouquece com a chegada da quarta-feira de cinzas, que possui cronologia própria.

Quando o carnaval chegar expõe a temática do carnaval medieval: morte-renascimento. Na canção o carnaval também representa um momento diferenciado em que o destronamento iguala os homens reprimidos pelas convenções sociais. Temos a descrição do período pré-carnavalesco, no qual o eu-lírico antecipa os ritos carnavalescos, por meio dos quais renova-se, transforma-se, torna-se visível, assim o homem renasce nos folguedos carnavalescos para morrer aos poucos no período não-carnaval até que novamente o ciclo reinicie.

Apesar de você remonta a Idade Média, em que se fazia dos dias de festa um meio para criticar o sistema, Chico Buarque vale-se de um samba com rimas simples e melodia fácil, semelhante à poesia marginal que desejava se expressar livremente e estar mais próxima do povo, o veículo de Chico é canção de rápida popularização e fácil assimilação com a qual manifesta uma das principais características do carnaval medieval: os ideais de liberdade, de consciência e o devir da mudança. *Apesar de você* narra um período de transição, da repressão à liberdade, além de ser um meio descontraído de construir uma crítica lúcida, essência da carnavalização do mundo.

Vai passar é exemplo de uma poética que mescla o trágico e o cômico, que encontra nas manifestações populares um espaço de discussão que não se limita às questões culturais, e pelo caráter popular suscita inúmeros conflitos existenciais que atingem os homens de todas as classes, credos, etnias. E dessa forma, o carnaval compõe temáticas históricas, amorosas, sociais, políticas, etc. Trata-se de uma forma de perceber o mundo e os homens, através de características permanentes a carnavalização conceituada por Bakhtin. *Vai passar* não é apenas um samba, é um poema moderno, rico no uso de figuras de linguagem, cuja lírica politizada particulariza, ao mesmo tempo em que universaliza as contradições humanas vinculadas ao contexto histórico.

Concluimos, afirmando que a poética carnavalesca de Chico Buarque de Hollanda é diferenciada, pois o compositor consagra em suas canções-poemas elementos carnavalescos medievais e que fazem dessa festa popular um instrumento de denúncia, de euforia, de ilusão e, principalmente, de poesia. Por todas as proposições citadas, a obra de Hollanda torna-se atual e universal. Da mistura entre os elementos tradicionais e modernos, da união do velho

como novo, do conflito entre amantes, temos a principal característica carnavalesca: a subversão. O estado de exceção se caracteriza pela subversão ao tradicional, ao comum. Carnavalizar é mais do que um verbo, antes é a releitura de mundo, é a constante renovação poética, é não deixar nada envelhecer, pois nessa vida e desde os antigos carnavais, tudo se transforma.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- AGUIAR, Joaquim. *A poesia da canção*. São Paulo: Scipione, 1993.
- ALENCAR, José de. “[Foi-se o carnaval...]”. In: GÓES, Fred (org.). *Brasil, mostra sua máscara*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 210-215.
- _____. “A sociedade em comandita. – O carnaval e o Entrudo. – Baile de máscaras”. In: GÓES, Fred (org.). *Brasil, mostra sua máscara*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 57-60.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1997.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. 15ª Ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Ediouro, 2005.
- Bakhtin 2010, p. 256-7.
- ASSIS, Machado de. “[Sabe o leitor...]”. In: GÓES, Fred (org.). *Brasil, mostra sua máscara*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 65-66.
- AUERBACH, Erich. “O músico Miller”. In: *Mimeses*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 387-404.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2008.
- _____. *Estética da criação verbal*. Tradução a parti do francês de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. São Paulo: Forense Universitária, 2010.
- _____. *Questão de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BANDEIRA, Manuel. *Carnaval*. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.
- BARRETO, Lima. “Sobre o carnaval”. In: GÓES, Fred (org.). *Brasil, mostra sua máscara*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 30-34.
- BARTHES, Roland. “Prefácio”. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 15-26.

- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução do Centro Bíblico Católico. 34ª ed. São Paulo: Ave Maria, 1982.
- BILAC, Olavo. “Carnaval”. In: GÓES, Fred (org.). *Brasil, mostra sua máscara*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 122-125.
- _____. “Carnavalescos”. In: GÓES, Fred (org.). *Brasil, mostra sua máscara*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 179-183.
- BOSI, Alfredo. “Poesia Resistência”. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 139-192.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 34ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. “O campo literário no campo de poder”. In: *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 1996, p. 243- 311.
- BRAGA-TORRES, Ângela. *Chico Buarque*. São Paulo: Editora Moderna, 2002.
- BULFINCH, Thomas. “Introdução aos deuses”. In: *Mitologia: histórias de deuses e heróis*. 34ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 14-22.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALADO, Luciana de Freitas. “Chico Buarque: um moderno travador”. In: Fernandes. Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond / Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 273-284.
- CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 219-240.
- _____. “Dialética da Malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 17-47.
- _____. “O escritor e o público”. In: *Literatura e Sociedade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 83-98.
- CAVALCANTI, Luciano marcos Dias. *Música popular brasileira e poesia: valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira*. Belém: Paka-Tatu, 2007.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- CINTRA, Luís Felipe Lindley; CUNHA, Celso Ferreira. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

- CONDE, Gustavo. “Do riso cancionista em Chico Buarque”. In: Fernandes. Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond / Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 243-250.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DINIZ, Júlio César Valladão. “A voz e seu dono: poética e metapoética na canção de Chico Buarque de Hollanda”. In: Fernandes. Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond / Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 259-271.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: globo, 1969.
- ECO, Humberto. “O feio, o cômico, o obscuro”. In: *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 131-157.
- FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Fazenda Modelo: novela pecuária*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____, Chico Buarque de. *Ópera do Malandro*. São Paulo: Cultura, 1978.
- _____ e GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. 34ª ed. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2009.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- HOMEM, Wagner. *Histórias de Canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.
- JABOR, Arnaldo. “Carnaval é uma festa feminina”. In: GÓES, Fred (org.). *Brasil, mostra sua máscara*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 224-226.
- LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- LIMA, Luiz Costa. “A explosão das sombras: mimeses entre os gregos”. In: *Mimeses e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- MACIEL, Diógenes André Vieira. “O teatro de Chico Buarque”. In: Fernandes. Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond / Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 229-239.

- MATOS, Cláudia Neiva. “Poesia e música: laços de parentesco e parceria”. In: MEDEIRO, Fernanda Teixeira. *Et al. Palavra cantada: poesia, música e voz*. São Paulo: 7 Letras, 2008, p. 83-98.
- MELLO, Zuzi Homem de. “A chegada”. In: *Eis aqui os bossa-nova*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008, p. 15-58.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: 1997.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Chico Buarque: Literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1980.
- _____. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: UNESP, 2003.
- MORAES, J. Jota de. *O que é música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- NETO, Coelho. “O carnaval de outrora”. In: GÓES, Fred (org.). *Brasil, mostra sua máscara*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, p. 164-170.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De mendigos e Malandros*. Ouro Preto: UFOP, 1999.
- PAZ, Octavio. “Poesia e Poema”. In: *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 15-31.
- PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “Por trás das máscaras; Policarpo e os sentidos da festa”. In: *O Carnaval da Letras: Literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. 2ª ed. Campinas: UNICAMP, 2004, p. 169-221.
- PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- _____; GINWAY, M. Elizabeth e TARTARI, Ataíde. “Chico sob a ótica internacional” In: Fernandes. Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond / Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 211-227.
- PESSOA, Fernando. *Cancioneiro*. São Paulo: L&P, 2008.
- _____. *Páginas íntimas de autointerpretação*. Tradução de textos ingleses de Jorge Rosa. São Paulo: Ática, 1966.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. Belém: EDUFPA, 2000.

- RENNÓ, Carlos. *Et al.* “- Poesia literária e poesia de música: convergências”. In: OLIVEIRA, Solange de. *et al. Literatura e música*. São Paulo: Senac/ Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 49-71.
- RODRIGUES, Nelson Antônio Dutra. *Os estilos literários e letras de música popular brasileira*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 4ª ed. São Paulo: Landmark, 2004.
- _____. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. “Chico Buarque: a música contra o silêncio”. In: Fernandes. Rinaldo de (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond / Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 162-171.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens a modernidade*. São Paulo: 34, 2009.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Quem canta comigo: Representações do Social na Poesia de Chico Buarque*. São Paulo: Garamond, 2010.
- _____. *A Poética de Chico Buarque: expressão subjetiva como fundamento da significação*. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.
- SOUZA, Tárík (org.). “Chico Buarque de Hollanda”. In: *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009, p.15-59.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- WEINSCHELBAUM, Violeta (org.). “Chico Buarque”. In: *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. São Paulo: editora 34, 2006, p. 219-238.
- WERNECK, Humberto. *Chico Buarque: Tantas palavras*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das letras, 2009
- ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para seguir minha jornada*. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

DISSERTAÇÃO

CARNEIRO, Camila Leite Oliver. *Chico Buarque: o tempo, os temas e as figuras*. Salvador: Universidade do Estado da Bahia, 2011. 165f.

PERIÓDICOS

HOMEM, Wagner. *Nas músicas, é tudo inventado*. *Revista Bravo*, Rio de Janeiro, 2º v. especial, p. 22-3, dez./2009.

LIMA, Roberto Sarmiento. As tentações do Espelho. *Conhecimento prático: Literatura*, São Paulo, nº 23, p. 10-19 set./2011.

SANTOS, Fernanda. Sim, Chico é um grande escritor. *Revista Bravo*, Rio de Janeiro, 2º v. especial, p. 5, dez./2009.

SITES

CHICO BUARQUE

<<http://chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 15 jul. 2011

DICIONÁRIO MICHAELIS ONLINE

<<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=poeta>> Acesso em: 8 jan. 2012.

GAZETA DO POVO

< <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/critica-e-cara-ou-coroa/> > Acesso em: 24 nov. de 2012

JORNAL DE POESIA

< <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ncouri01c.html> > Acesso em: 16 dez. 2012

MEGALOMANÍACO – CARNAVAL SEM MÁSCARAS

<<http://lounge.obviousmag.org/megalomaniaca/2012/02/carnaval-sem-mascaras.html>>

Acesso em: 20 fev. 2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

<<http://www.pucrs.br/gpt/poesia.php>> Acesso em: 13 fev. 2010

PORTAL TERRA

<<http://letras.mus.br/belchior/44448/>> Acesso em: 10 jan. 2010

RELEITURAS

<http://www.releituras.com/fpessoa_psicografia.asp> Acesso em: 17 mar. 2010

TEREZINHA PEREIRA – ALMA CARIOCA

<<http://www.almacarioca.net/o-rei-momo-mitologia-grega-circo-carnaval-e-cinema-terezinha-pereira/>>. Acesso em: 28 set. 2010.

TROPICALIA

<<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>> Acesso em: 5 jul. 2012

UM POUCO DE CULTURA

<<http://umpoucodecultura.wordpress.com/2008/02/04/pierrot-arlequim-e-colombina/>>.

Acesso em: 20 jan. 2012.

UOL EDUCAÇÃO

<<http://educacao.uol.com.br/biografias/zuzu-angel.jhtm>>. Acesso em: 25 abr. 2011.

DISCOGRAFIA

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque canta [Calabar]*. São Paulo: Marola Edições Musicai, 1972-1973.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Musical Arlequim Ltda, 1966

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Musical Brasileira Moderna Ltda, 1966.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Musical Arlequim Ltda, 1968. V. 3.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Musical Arlequim Ltda, 1966.

- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. São Paulo: Musical Arlequim Ltda, 1967. V. 2.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1989.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1981.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1978.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1977-1978.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1978.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1984
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Construção*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1971.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Paratodos*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1993
- HOLLANDA, Chico Buarque de; MILTINHO. *Almanaque*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1977.

ANEXOS

Abaixo, em ordem alfabética, segue a letra dos poemas e canções citados no trabalho.

CANÇÕES

A BANDA

Chico Buarque – 1966

Estava à toa na vida
 O meu amor me chamou
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor
 A minha gente sofrida
 Despediu-se da dor
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor
 O homem sério que contava dinheiro parou
 O faroleiro que contava vantagem parou
 A namorada que contava as estrelas parou
 Para ver, ouvir e dar passagem
 A moça triste que vivia calada sorriu
 A rosa triste que vivia fechada se abriu
 E a meninada toda se assanhou
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor
 Estava à toa na vida
 O meu amor me chamou
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor
 A minha gente sofrida
 Despediu-se da dor
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor
 O velho fraco se esqueceu do cansaço e
 pensou.

A voz do dono e o dono da voz

Chico Buarque – 1981

Até quem sabe a voz do dono
 Gostava do dono da voz
 Casal igual a nós, de entrega e de
 abandono
 De guerra e paz, contras e prós

Fizeram bodas de acetato – de fato
 Assim como os nossos avós
 O dono pensa a voz, a voz resulta um

prato
 Que gira para todos nós

O dono andava com outras doses
 A voz era de um dono só
 Deus deu ao dono os dentes, Deus deu ao
 dono as nozes
 Às vezes Deus só deu seu dó

Porém a voz ficou cansada após
 Cem anos fazendo a santa
 Sonhou se desatar de tantos nós
 Nas cordas de outra garganta
 A louca escorregava nos lençóis
 Chegou a sonhar amantes
 E, rouca, regalar os seus bemóis
 Em troca de alguns brilhantes

Enfim, a voz firmou contrato
 E foi morar com novo algoz
 Queria se pensar, queria ser um prato
 Girar e se esquecer, veloz

Foi revelada na assembleia – ateia
 Aquela situação atroz
 A voz foi infiel trocando de traqueia
 E o dono foi perdendo a voz

E o dono foi perdendo a linha – que tinha
 E foi perdendo a luz e além
 E disse: Minha voz, se vós não sereis
 minha
 Vós não sereis de mais ninguém

(O que é bom para o dono é bom para a
 voz)

AMANHÃ, NINGUÉM SABE

Chico Buarque – 1966

Hoje, eu quero
 Fazer o meu carnaval
 Se o tempo passou, espero

Que ninguém me leve a mal
 Mas se o samba quer que eu prossiga
 Eu não contrarrio não
 Com o samba eu não compro briga
 Do samba eu não abro mão

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

Hoje, nada
 Me cala este violão
 Eu faço uma batucada
 Eu faço uma evolução
 Quero ver a tristeza de parte
 Quero ver o samba ferver
 No corpo da porta-estandarte
 Que o meu violão vai trazer

Amanhã, ninguém sabe
 Traga-me uma morena
 Antes que o amor acabe
 Traga-me uma morena
 Traga-me uma morena
 Antes que o amor acabe

Hoje, pena seria esperar em vão
 Eu já tenho uma morena
 Eu já tenho um violão
 Se o violão insistir, na certa
 A morena ainda vem dançar
 A roda fica aberta
 E a banda vai passar

Amanhã, ninguém sabe
 No peito de um cantador
 Mais um canto sempre cabe
 Eu quero cantar o amor
 Eu quero cantar o amor
 Antes que o amor acabe

ANGÉLICA **Chico Buarque – 1977**

Quem é essa mulher
 Que canta sempre esse estribilho?
 Só queria embalar meu filho
 Que mora na escuridão do mar
 Quem é essa mulher
 Que canta sempre esse lamento?
 Só queria lembrar o tormento
 Que fez o meu filho suspirar
 Quem é essa mulher
 Que canta sempre o mesmo arranjo?
 Só queria agasalhar meu anjo
 E deixar seu corpo descansar
 Quem é essa mulher
 Que canta como dobra um sino?
 Queria cantar por meu menino
 Que ele já não pode mais cantar
 Quem é essa mulher
 Que canta sempre esse estribilho?
 Só queria embalar meu filho
 Que mora na escuridão do mar

APESAR DE VOCÊ **Chico Buarque - 1970**

Hoje você é quem manda
 Falou, tá falado
 Não tem discussão
 A minha gente hoje anda
 Falando de lado
 E olhando pro chão, viu
 Você que inventou esse estado
 E inventou de inventar
 Toda a escuridão
 Você que inventou o pecado
 Esqueceu-se de inventar
 O perdão

Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia
 Eu pergunto a você
 Onde vai se esconder
 Da enorme euforia
 Como vai proibir
 Quando o galo insistir
 Em cantar
 Água nova brotando

E a gente se amando
Sem parar

Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juros, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro
Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença
E eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia
Como vai se explicar
Vendo o céu clarear
De repente, impunemente
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai se dar mal
Etc. e tal

AS VITRINES

Chico Buarque – 1981

Eu te vejo sair por aí
Te avisei que a cidade era um vão
-Dá tua mão
-Olha pra mim
-Não faz assim
-Não vai lá não

Os letreiros a te colorir
Embaraçam a minha visão
Eu te vi suspirar de aflição
E sair da sessão, frouxa de rir

Já te vejo brincando, gostando de ser
Tua sombra a se multiplicar
Nos teus olhos também posso ver
As vitrines te vendo passar

Na galeria
Cada clarão
É como um dia depois de outro dia
Abrindo um salão
Passas em exposição
Passas sem ver teu vigia
Catando a poesia
Que entornas no chão

ASSENTAMENTO

Chico Buarque – 1997

*Quando eu morrer, que me enterrem na
beira do chapadão
-- contente com minha terra
cansado de tanta guerra
crescido de coração
Tôo
(apud Guimarães Rosa)*

Zanza daqui
Zanza pra acolá
Fim de feira, periferia afora
A cidade não mora mais em mim
Francisco, Serafim
Vamos embora
Ver o capim

Ver o baobá
 Vamos ver a campina quando flora
 A piracema, rios contravam
 Binho, Bel, Bia, Quim
 Vamos embora
 Quando eu morrer
 Cansado de guerra
 Morro de bem
 Com a minha terra:
 Cana, caqui
 Inhame, abóbora
 Onde só vento se semeava outrora
 Amplidão, nação, sertão sem fim
 Ó Manuel, Miguilim
 Vamos embora

ATRÁS DA PORTA
Chico Buarque – 1972

Quando olhaste bem nos olhos meus
 E o teu olhar era de adeus
 Juro que não acreditei
 Eu te estranhei
 Me debrucei
 Sobre teu corpo e duvidei
 E me arrastei e te arranhei
 E me agarrei nos teus cabelos
 No teu peito (Nos teus pelos)*
 Teu pijama
 Nos teus pés
 Ao pé da cama
 Sem carinho, sem coberta
 No tapete atrás da porta
 Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar
 Pra sujar teu nome, te humilhar
 E me vingar a qualquer preço
 Te adorando pelo avesso
 Pra mostrar que inda sou tua
 Só pra provar que inda sou tua...

* verso original vetado pela censura

BASTIDORES
Chico Buarque – 1980

Chorei, chorei
 Até ficar com dó de mim
 E me tranquei no camarim

Tomei o calmante, o excitante
 E um bocado de gim

Amaldiçoei
 O dia em que te conheci
 Com muitos brilhos me vesti
 Depois me pinteí, me pinteí
 Me pinteí, me pinteí

Cantei, cantei
 Como é cruel cantar assim
 E num instante de ilusão
 Te vi pelo salão
 A caçoar de mim

Não me troquei
 Voltei correndo ao nosso lar
 Voltei pra me certificar
 Que tu nunca mais vais voltar
 Vais voltar, vais voltar

Cantei, cantei
 Nem sei como eu cantava assim
 Só sei que todo o cabaré
 Me aplaudiu de pé
 Quando cheguei ao fim

Mas não bisei
 Voltei correndo ao nosso lar
 Voltei pra me certificar
 Que tu nunca mais vais voltar
 Vais voltar, vais voltar

Cantei, cantei
 Jamais cantei tão lindo assim
 E os homens lá pedindo bis
 Bêbados e febris
 A se rasgar por mim

Chorei, chorei
 Até ficar com dó de mim

BEATRIZ**Edu Lobo - Chico Buarque – 1982**

Olha
 Será que ela é moça
 Será que ela é triste
 Será que é o contrário
 Será que é pintura
 O rosto da atriz
 Se ela dança no sétimo céu
 Se ela acredita que é outro país
 E se ela só decora o seu papel
 E se eu pudesse entrar na sua vida

Olha
 Será que é de louça
 Será que é de éter
 Será que é loucura
 Será que é cenário
 A casa da atriz
 Se ela mora num arranha-céu
 E se as paredes são feitas de giz
 E se ela chora num quarto de hotel
 E se eu pudesse entrar na sua vida

Sim, me leva para sempre, Beatriz
 Me ensina a não andar com os pés no chão
 Para sempre é sempre por um triz
 Ai, diz quantos desastres tem na minha
 mão
 Diz se é perigoso a gente ser feliz

Olha
 Será que é uma estrela
 Será que é mentira
 Será que é comédia
 Será que é divina
 A vida da atriz
 Se ela um dia despencar do céu
 E se os pagantes exigirem bis
 E se um arcanjo passar o chapéu
 E se eu pudesse entrar na sua vida

BOM CONSELHO**Chico Buarque – 1972**

Ouçã um bom conselho
 Que eu lhe dou de graça
 Inútil dormir que a dor não passa
 Espere sentado

Ou você se cansa
 Está provado, quem espera nunca alcança
 Venha, meu amigo
 Deixe esse regaço
 Brinque com meu fogo
 Venha se queimar
 Faça como eu digo
 Faça como eu faço
 Aja duas vezes antes de pensar
 Corro atrás do tempo
 Vim de não sei onde
 Devagar é que não se vai longe
 Eu semeio vento na minha cidade
 Vou pra rua e bebo a tempestade

COBRA DE VIDRO**Chico Buarque e Ruy Guerra – 1972-1973**

Aos quatro cantos o seu corpo
 Partido
 Banido
 Aos quatro ventos os seus quartos
 Seus cacos
 De vidro
 O seu veneno incomodando
 A tua honra
 O teu verão
 Presta atenção

Aos quatro cantos suas tripas
 De graça
 De sobra
 Aos quatro ventos os seus quartos
 Seus cacos
 De cobra
 O seu veneno arruinando
 A tua filha
 A plantação
 Presta atenção

Aos quatro cantos seus ganidos
 Seu grito
 Medonho
 Aos quatro ventos os seus quartos
 Seus cacos
 De sonho
 O seu veneno temperando
 A tua veia
 O teu feijão

Presta atenção
 Presta atenção
 Presta atenção
 Presta atenção
 Presta atenção

CONSTRUÇÃO

Chico Buarque – 1971

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a última
 E cada filho seu como se fosse o único
 E atravessou a rua com seu passo tímido
 Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e
 lágrima
 Sentou pra descansar como se fosse sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse um
 príncipe
 Bebeu e soluçou como se fosse um
 naufrago
 Dançou e gargalhou como se ouvisse
 música
 E tropeçou no céu como se fosse um
 bêbado
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote
 flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contramão atrapalhando o
 tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último
 Beijou sua mulher como se fosse a única
 E cada filho seu como se fosse o pródigo
 E atravessou a rua com seu passo bêbado
 Subiu a construção como se fosse sólido
 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
 Tijolo com tijolo num desenho lógico
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
 Sentou pra descansar como se fosse um
 príncipe
 Comeu feijão com arroz como se fosse o
 máximo
 Bebeu e soluçou como se fosse máquina
 Dançou e gargalhou como se fosse o
 próximo
 E tropeçou no céu como se ouvisse música

E flutuou no ar como se fosse sábado
 E se acabou no chão feito um pacote
 tímido
 Agonizou no meio do passeio naufrago
 Morreu na contramão atrapalhando o
 público

Amou daquela vez como se fosse máquina
 Beijou sua mulher como se fosse lógico
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
 Sentou pra descansar como se fosse um
 pássaro
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe
 E se acabou no chão feito um pacote
 bêbado
 Morreu na contramão atrapalhando o
 sábado

DIREITO DE SAMBAR

Batatinha

É proibido sonhar
 Então me deixe o direito de sambar
 É proibido sonhar
 Então me deixe o direito de sambar
 O destino não quer mais nada comigo
 É meu nobre inimigo
 E castiga de mansinho
 Para ele não dou bola
 Se não saio na escola,
 Sambo ao lado sozinho
 É proibido sonhar
 Então me deixe o direito de sambar
 É proibido sonhar
 Então me deixe o direito de sambar
 Já faz dois anos que eu não saio na escola
 A saudade me devora
 Quando vejo a turma passar
 E eu mascarado, sambando na avenida
 Imitando uma vida que só eu posso
 enfrentar
 Tudo é carnaval
 Pra quem vive bem
 Pra quem vive mal
 Tudo é carnaval
 Pra quem vive bem
 Pra quem vive mal
DOZE ANOS
Chico Buarque/1977-1978

Ai, que saudades que eu tenho
 Dos meus doze anos
 Que saudade ingrata
 Dar banda por aí
 Fazendo grandes planos
 E chutando lata
 Trocando figurinha
 Matando passarinho
 Colecionando minhoca
 Jogando muito botão
 Rodopiando pião
 Fazendo troca-troca
 Ai, que saudades que eu tenho
 Duma travessura
 O futebol de rua
 Sair pulando muro
 Olhando fechadura
 E vendo mulher nua
 Comendo fruta no pé
 Chupando picolé
 Pé-de-moleque, paçoca
 E, disputando troféu
 Guerra de pipa no céu
 Concurso de piroca

ELA DESATINOU
Chico Buarque – 1968

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

Ela desatinou
 Viu morrer alegrias
 Rasgar fantasias
 Os dias sem sol raiando
 E ela ainda está sambando

Ela não vê que toda gente
 Já está sofrendo normalmente
 Toda cidade anda esquecida
 Da falsa vida da avenida onde

Ela desatinou
 Viu morrer alegrias
 Rasgar fantasias
 Os dias sem sol raiando
 E ela ainda está sambando

Quem não inveja a infeliz
 Feliz no seu mundo de cetim
 Assim debochando
 Da dor, do pecado
 Do tempo perdido
 Do jogo acabado

EU TE AMO
Tom Jobim - Chico Buarque – 1980

Ah, se já perdemos a noção da hora
 Se juntos já jogamos tudo fora
 Me conta agora como hei de partir

Se, ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz
 tantos desvarios
 Rompi com o mundo, queimei meus
 navios
 Me diz pra onde é que inda posso ir

Se nós, nas travessuras das noites eternas
 Já confundimos tanto as nossas pernas
 Diz com que pernas eu devo seguir

Se entornaste a nossa sorte pelo chão
 Se na bagunça do teu coração
 Meu sangue errou de veia e se perdeu

Como, se na desordem do armário
 embutido
 Meu paletó enlaça o teu vestido
 E o meu sapato inda pisa no teu

Como, se nos amamos feito dois pagãos
 Teus seios inda estão nas minhas mãos
 Me explica com que cara eu vou sair

Não, acho que estás te fazendo de tonta
 Te dei meus olhos pra tomares conta
 Agora conta como hei de partir

FANTASIA**Chico Buarque – 1978**

E se, de repente
 A gente não sentisse
 A dor que a gente finge
 E sente
 Se, de repente
 A gente distraísse
 O ferro do suplício
 Ao som de uma canção
 Então, eu te convidaria
 Pra uma fantasia
 Do meu violão
 Canta, canta uma esperança
 Canta, canta uma alegria
 Canta mais
 Revirando a noite
 Revelando o dia
 Noite e dia, noite e dia
 Canta a canção do homem
 Canta a canção da vida
 Canta mais
 Trabalhando a terra
 Entornando o vinho
 Canta, canta, canta, canta
 Canta a canção do gozo
 Canta a canção da graça
 Canta mais
 Preparando a tinta
 Enfeitando a praça
 Canta, canta, canta, canta
 Canta a canção de glória
 Canta a santa melodia
 Canta mais
 Revirando a noite
 Revelando o dia
 Noite e dia, noite e dia

FLOR DA IDADE**Chico Buarque – 1973**

A gente faz hora, faz fila na vila do meio-
 dia
 Pra ver Maria
 A gente almoça e só se coça e se roça e só
 se vicia
 A porta dela não tem trâmela
 A janela é sem gelosia
 Nem desconfia

Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o
 primeiro amor

Na hora certa, a casa aberta, o pijama
 aberto, a família
 A armadilha
 A mesa posta de peixe, deixa um cheirinho
 da sua filha
 Ela vive parada no sucesso do rádio de
 pilha
 Que maravilha
 Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o
 primeiro amor

Vê passar ela, como dança, balança,
 avança e recua
 A gente sua
 A roupa suja da cuja se lava no meio da
 rua
 Despudorada, dada, à danada agrada andar
 seminua
 E continua
 Ai, a primeira dama, o primeiro drama, o
 primeiro amor

Carlos amava Dora que amava Lia que
 amava Léa que amava Paulo
 Que amava Juca que amava Dora que
 amava
 Carlos que amava Dora
 Que amava Rita que amava Dito que
 amava Rita que amava Dito que amava
 Rita que amava
 Carlos amava Dora que amava Pedro que
 amava tanto que amava
 a filha que amava Carlos que amava Dora
 que amava toda a quadrilha

IRACEMA VOOU**Chico Buarque – 1998**

Iracema voou
 Para a América
 Leva roupa de lã
 E anda lépida
 Vê um filme de quando em vez
 Não domina o idioma inglês
 Lava chão numa casa de chá
 Tem saído ao luar
 Com um mímico

Ambiciona estudar
 Canto lírico
 Não dá mole pra polícia
 Se puder, vai ficando por lá
 Tem saudade do Ceará
 Mas não muita
 Uns dias, afoita
 Me liga a cobrar:
 É Iracema da América

MAMBORDEL
Chico Buarque – 1975

O rei pediu quartel
 Foi proclamada a república
 Neste bordel

Eu vou virar artista
 Ficar famosa, falar francês
 Autografar com as unhas
 Eu vou, nas costas do meu freguês

Eu cobro meia entrada
 Da estudantada que não tem vez
 Aqui no meu teatro
 Grupo de quatro paga por três

O rei pediu quartel
 Foi proclamada a república
 Neste bordel

Faço qualquer negócio
 Passo recibo, aceito cartão
 Faço facilitado, financiado
 E sem correção

Ao povo nossas carícias
 Ao povo nossas carências
 Ao povo nossas delícias
 E nossas doenças

NÃO EXISTE PECADO AO SUL DO EQUADOR
Chico Buarque e Ruy Guerra – 1972-1973

Não existe pecado do lado de baixo do Equador
 Vamos fazer um pecado rasgado, suado, a todo vapor

(Vamos fazer um pecado safado debaixo do meu cobertor) *

Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho

Um riacho de amor

Quando é lição de esculacho, olha aí, sai de baixo

Que eu sou professor

Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar

Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá

Vê se me usa, me abusa, lambuza

Que a tua cafuza

Não pode esperar

Deixa a tristeza pra lá, vem comer, me jantar

Sarapatel, caruru, tucupi, tacacá

Vê se me esgota, me bota na mesa

Que a tua holandesa

Não pode esperar

Não existe pecado do lado de baixo do equador

Vamos fazer um pecado rasgado, suado a todo vapor

Me deixa ser teu escracho, capacho, teu cacho

Um riacho de amor

Quando é missão de esculacho, olha aí, sai de baixo

Eu sou embaixador

NOITE DOS MASCARADOS
Chico Buarque 1966

- Quem é você?

- Adivinha, se gosta de mim!

Hoje os dois mascarados

Procuram os seus namorados

Perguntando assim:

- Quem é você, diga logo...

- Que eu quero saber o seu jogo...

- Que eu quero morrer no seu bloco...

- Que eu quero me arder no seu fogo.

- Eu sou seresteiro, Poeta e cantor.

- O meu tempo inteiro

Só zombo do amor.

- Eu tenho um pandeiro.

- Só quero um violão.

- Eu nado em dinheiro.

- Não tenho um tostão.

Fui porta-estandarte,
 Não sei mais dançar.
 - Eu, modéstia à parte,
 Nasci pra sambar.
 - Eu sou tão menina...
 - Meu tempo passou...
 - Eu sou Colombina!
 - Eu sou Pierrô!
 Mas é Carnaval!
 Não me diga mais quem é você!
 Amanhã tudo volta ao normal.
 Deixa a festa acabar,
 Deixa o barco correr.
 Deixa o dia raiar, que hoje eu sou
 Da maneira que você me quer.
 O que você pedir eu lhe dou,
 Seja você quem for,
 Seja o que Deus quiser!
 Seja você quem for,
 Seja o que Deus quiser!

O MALANDRO

Versão livre de Chico Buarque – 1977-1978

O malandro/Na dureza
 Senta à mesa/Do café
 Bebe um gole/De cachaça
 Acha graça/E dá no pé

O garçom/No prejuízo
 Sem sorriso/Sem freguês
 De passagem/Pela caixa
 Dá uma baixa/No português

O galego/Acha estranho
 Que o seu ganho/Tá um horror
 Pega o lápis/Soma os canos
 Passa os danos/Pro distribuidor

Mas o frete/Vê que ao todo
 Há engodo/Nos papéis
 E pra cima/Do alambique
 Dá um trambique/De cem mil réis

O usineiro/Nessa luta
 Grita (ponte que partiu)
 Não é idiota/Trunca a nota
 Lesa o Banco/Do Brasil

Nosso banco/Tá cotado
 No mercado/Exterior
 Então taxa/A cachaça
 A um preço/Assustador

Mas os ianques/Com seus tanques
 Têm bem mais o/Que fazer
 E proibem/Os soldados
 Aliados/De beber

A cachaça/Tá parada
 Rejeitada/No barril
 O alambique/Tem chique
 Contra o Banco/Do Brasil

O usineiro/Faz barulho
 Com orgulho/De produtor
 Mas a sua/Raiva cega
 Descarrega/No carregador

Este chega/Pro galego
 Nega arreglo/Cobra mais
 A cachaça/Tá de graça
 Mas o frete/Como é que faz?

O galego/Tá apertado
 Pro seu lado/Não tá bom
 Então deixa/Congelada
 A mesada/Do garçon

O garçon vê/Um malandro
 Sai gritando/Pega ladrão
 E o malandro/Autuado
 É julgado e condenado culpado
 Pela situação

O MEU AMOR

Chico Buarque – 1977-1978

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 E que me deixa louca
 Quando me beija a boca
 A minha pele toda fica arrepiada
 E me beija com calma e fundo
 Até minh'alma se sentir beijada, ai
 O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 Que rouba os meus sentidos

Viola os meus ouvidos
 Com tantos segredos lindos e indecentes
 Depois brinca comigo
 Ri do meu umbigo
 E me crava os dentes, ai
 Eu sou sua menina, viu?
 E ele é o meu rapaz
 Meu corpo é testemunha
 Do bem que ele me faz
 O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me deixar maluca
 Quando me roça a nuca
 E quase me machuca com a barba malfeita
 E de pousar as coxas entre as minhas coxas
 Quando ele se deita, ai
 O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me fazer rodeios
 De me beijar os seios
 Me beijar o ventre
 E me deixar em brasa
 Desfruta do meu corpo
 Como se o meu corpo fosse a sua casa, ai
 Eu sou sua menina, viu?
 E ele é o meu rapaz
 Meu corpo é testemunha
 Do bem que ele me faz

PARATODOS

Chico Buarque – 1993

O meu pai era paulista
 Meu avô, pernambucano
 O meu bisavô, mineiro
 Meu tataravô, baiano
 Meu maestro soberano
 Foi Antonio Brasileiro

Foi Antonio Brasileiro
 Quem soprou esta toada
 Que cobri de redondilhas
 Pra seguir minha jornada
 E com a vista enevoada
 Ver o inferno e maravilhas

Nessas tortuosas trilhas
 A viola me redime
 Creia, ilustre cavalheiro
 Contra fel, moléstia, crime
 Use Dorival Caymmi
 Vá de Jackson do Pandeiro

Vi cidades, vi dinheiro
 Bandoleiros, vi hospícios
 Moças feito passarinho
 Avoando de edifícios
 Fume Ari, cheire Vinícius
 Beba Nelson Cavaquinho

Para um coração mesquinho
 Contra a solidão agreste
 Luiz Gonzaga é tiro certo
 Pixinguinha é incontestado
 Tome Noel, Cartola, Orestes
 Caetano e João Gilberto

Viva Erasmo, Ben, Roberto
 Gil e Hermeto, palmas para
 Todos os instrumentistas
 Salve Edu, Bituca, Nara
 Gal, Bethania, Rita, Clara
 Evoé, jovens à vista

O meu pai era paulista
 Meu avô, pernambucano
 O meu bisavô, mineiro
 Meu tataravô, baiano
 Vou na estrada há muitos anos
 Sou um artista brasileiro

PEDAÇO DE MIM

Chico Buarque – 1977-1978

Oh, pedaço de mim
 Oh, metade afastada de mim
 Leva o teu olhar
 Que a saudade é o pior tormento
 É pior do que o esquecimento
 É pior do que se entrevar

Oh, pedaço de mim
 Oh, metade exilada de mim
 Leva os teus sinais
 Que a saudade dói como um barco
 Que aos poucos descreve um arco

E evita atracar no cais

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

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

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

QUANDO O CARNAVAL CHEGAR

Chico Buarque – 1972

Quem me vê sempre parado, distante
 Garante que eu não sei sambar
 Tou me guardando pra quando o carnaval
 chegar
 Eu tô só vendo, sabendo, sentindo,
 escutando
 E não posso falar
 Tou me guardando pra quando o carnaval
 chegar
 Eu vejo as pernas de louça da moça que
 passa e não posso pegar
 Tou me guardando pra quando o carnaval
 chegar
 Há quanto tempo desejo seu beijo
 Molhado de maracujá
 Tou me guardando pra quando o carnaval
 chegar
 E quem me ofende, humilhando, pisando,
 pensando
 Que eu vou aturar
 Tou me guardando pra quando o carnaval
 chegar
 E quem me vê apanhando da vida duvida

que eu vá revidar
 Tou me guardando pra quando o carnaval
 chegar
 Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo
 pra gente cantar
 Tou me guardando pra quando o carnaval
 chegar
 Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada,
 quem dera gritar
 Tou me guardando pra quando o carnaval
 chegar

RODA-VIVA

Chico Buarque – 1967

Tem dias que a gente se sente
 Como quem partiu ou morreu
 A gente estancou de repente
 Ou foi o mundo então que cresceu
 A gente quer ter voz ativa
 No nosso destino mandar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega o destino pra lá
 Roda mundo, roda-gigante
 Rodamoinho, roda pião
 O tempo rodou num instante
 Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente
 Até não poder resistir
 Na volta do barco é que sente
 O quanto deixou de cumprir
 Faz tempo que a gente cultiva
 A mais linda roseira que há
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a roseira pra lá
 Roda mundo (etc.)

A roda da saia, a mulata
 Não quer mais rodar, não senhor
 Não posso fazer serenata
 A roda de samba acabou
 A gente toma a iniciativa
 Viola na rua, a cantar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a viola pra lá
 Roda mundo (etc.)

O samba, a viola, a roseira

Um dia a fogueira queimou
 Foi tudo ilusão passageira
 Que a brisa primeira levou
 No peito a saudade cativa
 Faz força pro tempo parar
 Mas eis que chega a roda-viva
 E carrega a saudade pra lá
 Roda mundo (etc.)

SABIÁ

Tom Jobim e Chico Buarque – 1968

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

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Vou deitar à sombra
 De uma palmeira
 Que já não há
 Colher a flor
 Que já não dá
 E algum amor
 Talvez possa espantar
 As noites que eu não queria
 E anunciar o dia

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Não vai ser em vão
 Que fiz tantos planos
 De me enganar
 Como fiz enganos
 De me encontrar
 Como fiz estradas
 De me perder
 Fiz de tudo e nada
 De te esquecer

Vou voltar
 Sei que ainda vou voltar
 Para o meu lugar
 Foi lá e é ainda lá
 Que eu hei de ouvir cantar

Uma sabiá
 Cantar uma sabiá

SONHO DE UM CARNAVAL **Chico Buarque – 1965**

Carnaval, desengano
 Deixei a dor em casa me esperando
 E brinquei e gritei e fui vestido de rei
 Quarta-feira sempre desce o pano

Carnaval, desengano
 Essa morena me deixou sonhando
 Mão na mão, pé no chão e hoje nem
 lembra não
 Quarta-feira sempre desce o pano
 Era uma canção, um só cordão
 E uma vontade
 De tomar a mão
 De cada irmão pela cidade

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

TEM MAIS SAMBA **Chico Buarque – 1964**

Tem mais samba no encontro que na
 espera
 Tem mais samba a maldade que a ferida
 Tem mais samba no porto que na vela
 Tem mais samba o perdão que a despedida
 Tem mais samba nas mãos do que nos
 olhos
 Tem mais samba no chão do que na lua
 Tem mais samba no homem que trabalha
 Tem mais samba no som que vem da rua
 Tem mais samba no peito de quem chora
 Tem mais samba no pranto de quem vê
 Que o bom samba não tem lugar nem hora
 O coração de fora
 Samba sem querer

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

UMA PALAVRA
Chico Buarque – 1989

Palavra prima
 Uma palavra só, a crua palavra
 Que quer dizer
 Tudo
 Anterior ao entendimento, palavra

Palavra viva
 Palavra com temperatura, palavra
 Que se produz
 Muda
 Feita de luz mais que de vento, palavra

Palavra dócil
 Palavra d'água pra qualquer moldura
 Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa
 Qualquer feição de se manter palavra

Palavra minha
 Matéria, minha criatura, palavra
 Que me conduz
 Mudo
 E que me escreve desatento, palavra

Talvez, à noite
 Quase-palavra que um de nós murmura
 Que ela mistura as letras que eu invento
 Outras pronúncias do prazer, palavra

Palavra boa
 Não de fazer literatura, palavra
 Mas de habitar
 Fundo
 O coração do pensamento, palavra

VAI PASSAR
Francis Hime - Chico Buarque/1984

Vai passar
 Nessa avenida um samba
 popular
 Cada paralelepípedo
 Da velha cidade
 Essa noite vai
 Se arrepiar
 Ao lembrar
 Que aqui passaram

sambas imortais
 Que aqui sangraram pelos
 nossos pés
 Que aqui sambaram
 nossos ancestrais

Num tempo
 Página infeliz da nossa
 história
 Passagem desbotada na
 memória
 Das nossas novas
 gerações
 Dormia
 A nossa pátria mãe tão
 distraída
 Sem perceber que era
 subtraída
 Em tenebrosas
 transações

Seus filhos
 Erravam cegos pelo
 continente
 Levavam pedras feito
 penitentes
 Erguendo estranhas
 catedrais
 E um dia, afinal
 Tinham direito a uma
 alegria fugaz
 Uma ofegante epidemia
 Que se chamava carnaval
 O carnaval, o carnaval
 (Vai passar)

Palmas pra ala dos
 barões famintos
 O bloco dos napoleões
 retintos
 E os pigmeus do bulevar
 Meu Deus, vem olhar
 Vem ver de perto uma
 cidade a cantar
 A evolução da liberdade
 Até o dia clarear

Ai, que vida boa, olerê
 Ai, que vida boa, olará
 O estandarte do sanatório

geral vai passar
 Ai, que vida boa, olerê
 Ai, que vida boa, olará

O estandarte do sanatório
 geral
 Vai passar

POESIAS

CANÇÃO DO EXÍLIO

De Primeiros cantos (1847)

Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá;
 As aves, que aqui gorjeiam,
 Não gorjeiam como lá.
 Nosso céu tem mais estrelas,
 Nossas várzeas têm mais flores,
 Nossos bosques têm mais vida,
 Nossa vida mais amores.
 Em cismar, sozinho, à noite,
 Mais prazer eu encontro lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.
 Minha terra tem primores,
 Que tais não encontro eu cá;
 Em cismar –sozinho, à noite–
 Mais prazer eu encontro lá;
 Minha terra tem palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.
 Não permita Deus que eu morra,
 Sem que eu volte para lá;
 Sem que disfrute os primores
 Que não encontro por cá;
 Sem quinda aviste as palmeiras,
 Onde canta o Sabiá.

BACANAL

Manoel Bandeira – 1 986

Quero beber! Cantar asneiras
 No esto brutal das bebedeiras
 Que tudo emborça e faz em caco...
 Evoé Baco!

Lá se me parte a alma levada
 No torvelinho da mascarada,
 A gargalhar em doudo assomo...
 Evoé Momo!

Lancem-na toda, multicores,
 As serpentinas dos amores,
 Cobras de lívidos venenos...
 Evoé Vênus!

Se perguntarem: Que mais queres,
 Além de versos e mulheres?...
 – Vinhos!... o vinho que é o meu fraco!...
 Evoé Baco!

O alfanje rútilo da lua,
 Por degolar a nuca nua
 Que me alucina e que eu não domo!...
 Evoé Momo!

A Lira etérea, a grande Lira!...
 Por que eu extático desfira
 Em seu louvor versos obscenos.
 Evoé Vênus!

QUEM SAI AOS SEUS

vozes a mais
 vozes a menos
 a máquina em nós
 que gera provérbios
 é a mesma que faz poemas,
 somas com vida própria
 que podem mais que podemos
 (LEMINSKI, 1994, p. 33)

OLUTADOR

Carlos Drummond de Andrade

Carlos Drummond de Andrade **
 Lutar com palavras
 é a luta mais vã.
 Entanto lutamos
 mal rompe a manhã.
 São muitas, eu pouco.
 Algumas, tão fortes
 como o javali.
 Não me julgo louco.
 Se o fosse, teria
 poder de encantá-las.
 Mas lúcido e frio,
 apareço e tento
 apanhar algumas
 para meu sustento

num dia de vida.
Deixam-se enlaçar,
tontas à carícia
e súbito fogem
e não há ameaça
e nem 3 há sevícia
que as traga de novo
ao centro da praça.
Insisto, solerte.
Busco persuadi-las.
Ser-lhes-ei escravo
de rara humildade.
Guardarei sigilo
de nosso comércio.
Na voz, nenhum travo
de zanga ou desgosto.
Sem me ouvir deslizam,
perpassam levíssimas
e viram-me o rosto.
Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue...
Entretanto, luto.
Palavra, palavra
(digo exasperado),
se me desafias,
aceito o combate.
Quisera possuir-te
neste descampado,
sem roteiro de unha
ou marca de dente
nessa pele clara.
Preferes o amor
de uma posse impura
e que venha o gozo
da maior tortura.
Luto corpo a corpo,
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento.

Não encontro vestes,
não seguro formas,
é fluido inimigo
que me dobra os músculos
e ri-se das normas
da boa peleja.
Iludo-me às vezes,
pressinto que a entrega
se consumará.
Já vejo palavras
em coro submisso,
esta me ofertando
seu velho calor,
aquela sua glória
feita de mistério,
outra seu desdém,
outra seu ciúme,
e um sapiente amor
me ensina a fruir
de cada palavra
a essência captada,
o sutil queixume.
Mas ai! é o instante
de entreabrir os olhos:
entre beijo e boca,
tudo se evapora.
O ciclo do dia
ora se conclui 8
e o inútil duelo
jamais se resolve.
O teu rosto belo,
ó palavra, esplende
na curva da noite
que toda me envolve.
Tamanha paixão
e nenhum pecúlio.
Cerradas as portas,
a luta prossegue
nas ruas do sono.